

Revue Musicale.

TOME III.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER,
RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE

PAR M. F. J. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,
ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

TOME III.



Paris,

AU BUREAU DU JOURNAL, RUE BLEUE, N° 4.
ALEX. MESNIER, PLACE DE LA BOURSE.

1828

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE, ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

LETTRE A M. NADERMAN,

SUR SA RÉFUTATION DE CE QUI A ÉTÉ DIT DANS LA REVUE MUSICALE DU 8 NOVEMBRE 1827, EN FAVEUR DE LA HARPE A DOUBLE MOUVEMENT DE M. SÉBASTIEN ERARD.

Monsieur,

J'ai reçu, comme beaucoup d'autres personnes, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire en quarante-sept pages in-octavo. Je vous dois une réponse; mais je ne puis vous la promettre si étendue; car, outre que je n'ai pas la facilité qui vous donne les moyens de disserter longuement sur les moindres choses, les bornes de l'écrit périodique dont je me sers pour notre correspondance me contraignent à être bref. Je le serai donc autant que je le pourrai sans nuire aux intérêts de la vérité, et je commence sans préambule.

« Quand j'ai appris, par mon frère, dites-vous, que vous « vous disposiez à écrire dans votre journal un article qui « *traitât* de la harpe, et que vous lui aviez demandé à « prendre connaissance des observations sur la harpe à « double mouvement que nous avons fait paraître en 1825, « pour les comparer à un ouvrage anglais qui *avait* été fait « sur cet instrument, je me suis empressé de vous faire « tenir ces observations, dans l'espoir que bientôt nous « allions avoir un article raisonné avec connaissance de « cause, etc. »

Ce soin que je prenais de m'entourer de documens que

je croyais propres à m'éclairer sur les avantages ou les inconvéniens de la harpe à double mouvement, devait vous démontrer que je voulais être impartial dans l'examen de cette question ; je ne vois donc pas ce qui pouvait vous conduire à faire des conjectures, en attendant mon article, comme vous le dites plus loin, ni d'où venaient vos craintes que, *par une complaisance trop ordinaire en général,* je n'eusse *l'intention de vanter la harpe à double mouvement pour satisfaire son auteur.* Vous savez, monsieur, que lorsqu'on a une opinion toute faite, ou quand on adopte celle d'un autre, on ne cherche guère de raisons contre soi ; je n'aurais donc eu, dans votre hypothèse, qu'à m'appuyer sur les autorités irrécusables qui plaident en faveur de la harpe à double mouvement ; je n'aurais eu qu'à passer sous silence vos observations, et personne ne se serait douté qu'on eût jamais rien dit ou écrit contre cet instrument. Si j'étais l'homme aux complaisances, la *Revue musicale* aurait moins de lecteurs, j'aurais plus d'amis, et, probablement, j'aurais l'honneur d'être au nombre des vôtres.

Après avoir exprimé votre conjecture, vous dites : « Mais « cette idée s'effaçait bientôt devant une pensée plus grave, « et qui me semblait plus digne de vous. Je songeais à votre « caractère de juge, à votre qualité de professeur, aux en- « gagemens que vous avez pris dans votre journal, et qui « promettent de votre part une impartialité constante, et « une appréciation sévère de tout ce qui peut être utile ou « nuisible à l'art que vous cultivez avec succès ; et alors, « pleinement rassuré, je ne doutais pas que vous ne pro- « clamassiez la supériorité de la *harpe* proprement dite, « de celle que nous professons à l'École royale de musique, « et *dont on fait usage dans tous les pays* [1]. »

Ainsi, pour être fidèle à mon caractère de juge, à ma qualité de professeur, et aux engagemens que j'ai pris dans la *Revue musicale*, il fallait adopter les idées et le langage de MM. Naderman, et c'est parce que je ne l'ai pas fait, c'est parce que M. de Prony, en s'acquittant de ses fonctions de commissaire, a proclamé la supériorité de la harpe

(1) *Réfutation, etc.*, p. 3.



à double mouvement, que vous osez dire, dans un autre endroit de votre lettre[1] : « Je puis donc penser, monsieur, « que votre article peut être, comme la note et le rapport de « M. de Prony, plutôt l'effet d'une grande complaisance « que le résultat d'un examen approfondi. »

Avez-vous bien réfléchi, monsieur, à la gravité d'une pareille accusation? Vous êtes-vous souvenu, en écrivant cette phrase audacieuse ; vous qui, en ce qui concerne votre instrument, avez perdu le droit d'être cru sur parole, comme je le prouverai tout à l'heure, vous êtes-vous souvenu que vous parliez, à la fois, d'un savant respecté de toute l'Europe pour son caractère, comme pour ses connaissances, et d'un homme qui ne craint pas de sacrifier ses intérêts au triomphe de la vérité? Ne savez-vous pas que la complaisance, en pareil cas, serait comme celle d'un juge qui, pour plaire à un plaideur, ferait perdre le procès à la partie adverse et la ruinerait? Et si vous le savez, dites-moi ce qui a pu vous porter à nous faire cette insulte? Qui peut, d'ailleurs, vous faire croire qu'on nous ait demandé de manquer à notre conscience? Je connais peu M. Erard; mais je suis persuadé qu'il dédaignerait une semblable condescendance; il a trop de talent pour en avoir besoin.

Je viens de dire que vous avez perdu le droit d'être cru sur parole, lorsque vous parlez de la harpe; une pareille assertion a besoin d'être prouvée; je ne procéderai donc point comme vous par des conjectures; je rappellerai des faits, et le public jugera.

Monsieur votre père, aidé des conseils de Krumpholtz, avait fait de la *harpe à crochets* à peu près tout ce qu'elle pouvait être, c'est-à-dire un instrument qui, bien que fort imparfait, était ce qu'on connaissait de mieux[2]. Cette

(1) *Réfutation*, p. 31.

(2) Vous lisez avec distraction, monsieur, ce que vous voulez critiquer ; car vous me reprochez de n'avoir pas mentionné les travaux de Cousineau, bien que j'aie cité Cousineau et ses travaux. A la vérité, je n'ai pas parlé du mécanisme *à béquilles*, parce que ces béquilles n'ayant pu faire marcher la harpe, ont été mal reçues, quoique vous assuriez que c'est le seul mécanisme qui ait eu du succès. Vous me reprochez aussi

harpe, qu'on appelait communément *harpe de Naderman*, était, en quelque sorte, devenue votre propriété, lorsque M. Erard inventa son mécanisme *à fourchette*, et le porta tout à coup à la plus haute perfection ; car depuis trente-trois ans on n'y a rien changé qui mérite d'être mentionné. Cette harpe est construite sur les principes de mécanique les plus purs et les mieux combinés; tous les mouvemens sont simples et fonctionnent sans effort, tandis que les tringles du mécanisme à crochets ne peuvent prendre la courbe nécessaire pour agir qu'en forçant sur un point comme un léger roseau qu'on ploie en appuyant dessus; invention barbare, qui n'était pas susceptible de plus de perfection que monsieur votre père ne lui en avait donné, parce que le principe était mauvais.

Ce n'est pas tout. La courbe de la console de l'ancienne harpe avait été si mal calculée que les cordes cassaient à chaque instant, et qu'on était forcé de s'interrompre constamment dans les concerts où l'on jouait de cet instrument; inconvénient si considérable qu'il avait fini par déterminer Mme Krumpholz à ne plus se faire entendre en public. Pour remède à ce défaut capital, M. Erard refit entièrement la construction de la harpe, raccourcit le diapason, et au lieu des longues cordes lâches et minces dont on avait fait usage jusqu'à lui, il eut des cordes énergiques, sonores, solides, et dont les diamètres sont proportionnels aux longueurs. Il résulta de toutes ces améliorations qu'on put jouer de la harpe comme d'un autre instrument

de n'avoir point parlé des *tirages directs*, imaginés par un ivrogne nommé Schiks, homme qui n'avait pas la plus légère idée des principes de mécanique. On serait tenté de croire qu'il s'agit de quelque chose d'excellent que j'ai oublié; mais, un instant après, vous avouez que « M. Erard « eut l'avantage de se procurer un mécanisme nouveau, bien plus sim- « ple que celui de Cousineau et préférable à celui de Schiks. » J'ai donc bien fait de négliger des choses qui ne valaient rien.

Ce qu'il y a de curieux, c'est qu'après avoir fait l'aveu de la supériorité du mécanisme de M. Erard, vous dites qu'il eut d'abord du succès *par l'aspect agréable du cuivre poli qui domine dans la console* (*Réfut.*, p. 7). Il paraît que vous avez une haute idée de l'intelligence des harpistes.

sans craindre d'être arrêté au milieu du morceau, ce qui, joint à la bonté du mécanisme dont j'ai parlé, fit un instrument dont la supériorité fut reconnue de tout le monde, et que tous les artistes s'empressèrent d'adopter.

Que fîtes-vous, monsieur, dans cette occurrence? Prévoyant que les harpes de Naderman seraient bientôt abandonnées si vous restiez tranquille spectateur des succès de celles d'Erard, vous vous mîtes à déclamer contre celles-ci. Selon vous, leur mécanisme était sujet à mille inconvéniens, peu solide, et presque irréparable quand il était dérangé. Ce que je vous rappelle ici est de notoriété; mais si vous pouviez l'avoir oublié, je vous opposerais la note que vous avez remise à Charles Malo pour être insérée dans le livre qui a pour titre *Bazar parisien*, et que voici.

« La mécanique des harpes de Naderman est toujours « celle connue sous le nom de *mécanique à sabots*; elle est « bien préférable en effet à toutes les innovations prati- « quées jusqu'à ce jour. Ce mécanisme est d'une simpli- « cité extrême, d'une solidité parfaite, et surtout si facile « à concevoir qu'une de ses pièces venant à se déranger « ou à se briser par une cause étrangère à sa fabrication, « tout mécanicien, ou même tout serrurier un peu habile, « peut être appelé pour remédier à l'accident, sans qu'il « soit besoin de renvoyer l'instrument à MM. Naderman. »

Qui pourrait croire que vous ayez renoncé à un mécanisme qui réunit tant d'avantages? c'est cependant ce que vous avez fait après que le brevet de M. Erard fut expiré. Alors, dites-vous [1], plusieurs amateurs de harpe vous manifestèrent le désir de vous voir employer le système de mécanique *à fourchettes*, *parce qu'il est moins sujet que d'autres à produire des frisemens désagréables*. Que vous ayez cédé aux désirs de quelques amateurs, je le conçois; mais que vous, professeur à l'École royale de musique, vous, harpiste de la Chapelle et de la Chambre du Roi, vous, facteur du Roi et de S. A. R. Madame, vous enfin, qui devez avoir assez de connaissances pour vous guider par votre propre opinion, vous ayez abandonné ces bons *sabots*, que vous fai-

(1) *Réfutation*, p. 8.

siez autrefois, pour la *fourchette*, et que vous ayez adopté pour vous même une innovation que vous aviez considérée jusque là comme si condamnable, voilà ce que je ne puis comprendre, quoique j'en sois témoin.

Vous concevez, monsieur, qu'après avoir vu cette métamorphose, on est fondé à croire que vos opinions n'ont pas une solidité à toute épreuve, et qu'elles suivent un peu le cours des événemens. Vous vous élevez aujourd'hui contre la harpe à double mouvement comme vous avez autrefois rejeté celle à simple fourchette; mais il est permis de penser que si vous avez un jour des ouvriers assez habiles pour en construire, il se présentera quelque amateur qui vous décidera à n'en plus faire d'autres. Ne vous pressez donc pas de conclure dans une question qui, pour vous, est encore irrésolue, et prenez un ton moins superbe dans vos écrits.

Vous me reprochez[1] d'avoir toujours parlé de *votre* harpe comme si elle n'existait plus: entendons-nous, monsieur; de quelle harpe parlez-vous? Si c'est de celle à crochets, que vous appelez *sabots*, et qui est bien la vôtre, il est certain qu'il n'en est plus question; on ne trouverait pas aujourd'hui *cent francs* du meilleur de ces instrumens en Angleterre, et je crois qu'on ne le vendrait pas beaucoup plus en France. Quant à la harpe à *fourchette* de M. Erard, êtes-vous bien sûr que vous ayez le droit de dire *notre harpe?* Vous prenez soin de me rappeler que les perfectionnemens apportés à la harpe à crochets par M. Naderman père lui avaient valu le titre de facteur ordinaire de la Reine (Marie-Antoinette) et une pension de S. M. Je conviens avec vous des avantages qu'il y avait pour monsieur votre père d'être attaché à la cour et surtout d'en recevoir des pensions, avantages dont sa famille paraît avoir conservé la douce habitude; mais cela ne pouvait empêcher qu'on n'abandonnât ses harpes pour adopter ce qu'on a fait de mieux depuis lors. Si j'ai bonne mémoire, Pascal Taskin, homme de mérite, était facteur de clavecins du Roi; peut-être même avait-il une pension;

(1) *Réfutation*, p. 5.

il n'en est pas moins vrai que le clavecin a disparu, et que le piano lui a succédé avec ses mille perfectionnemens. Il faut bien se consoler de ces sortes de révolutions; c'est la marche des choses d'ici-bas.

Après avoir parlé de la harpe à un seul accrochement comme d'une chose qui vous appartient, vous affectez, en parlant de celle à double mouvement, de me dire à chaque instant : *votre harpe*. J'ignore si c'est à dessein, et si vous avez voulu faire croire que je n'en ai fait l'éloge que parce que mes intérêts se trouvent liés à son succès : cela serait assez adroit. Mais vous le savez, monsieur, je n'ai point de harpe, je n'en fais point, n'en vends point, ni n'en joue; et c'est ce qui dans la discussion qui s'est élevée entre nous, me donne un avantage incontestable; car je n'y ai d'autre intérêt que celui de l'art, tandis que vous y en avez de personnels qui sont de plusieurs espèces. Mais ce ne sont pas ces considérations que je veux invoquer en faveur de la harpe à double mouvement; cette belle invention gagnera bien plus à être analysée; je vais donc l'examiner dans les points que vous attaquez, en tâchant de mettre des faits palpables en opposition à des raisonnemens obscurs.

Parmi les nombreux défauts que vous trouvez à cette harpe, ceux sur lesquels vous insistez le plus sont : 1° le système de son accord; 2° le peu de solidité de son mécanisme; 3° l'embarras du maniement de ses pédales. C'est à vous convaincre d'erreur ou de prévention sur ces trois points que je vais m'attacher.

Sans entrer ici dans des discussions inutiles sur les questions de la proportion des intervalles et du tempérament, questions souvent agitées et à peu près résolues dans tous leurs détails, je vous rappellerai, monsieur, que la différence des demi-tons ascendans par dièses aux demi-tons descendans par bémols est généralement reconnue; que les premiers sont désignés sous le nom de *demi-tons mineurs*, et les autres sous celui de *demi-tons majeurs*. Enfin, que la différence qui en résulte, entre *ut* ♯, par exemple, et *re* ♭, est comme $\frac{125}{128}$. C'est l'annulation de cette différence par une

égale répartition dans les instrumens à claviers, tels que le piano et l'orgue, qu'on appelle *tempérament*. Vous savez que la nécessité de se servir des mêmes touches sur ces instrumens pour les notes affectées de dièses et de bémols oblige à fausser tous les intervalles pour obtenir une justesse approximative par ce tempérament, justesse dont on se contente dans l'usage ordinaire. Mais il n'en est pas de même des chanteurs, ni de ceux qui jouent des instrumens à archet ou à vent; leur oreille les guidant, ils sont libres d'élever le demi-ton majeur ou de baisser le demi-ton mineur, et c'est ce qu'ils font, soit par les inflexions de la voix, soit par la position du doigt sur la touche, soit enfin par les lèvres et le souffle. Ils ont, par le moyen des modifications qu'ils introduisent dans leur jeu ou dans leur chant, la justesse absolue que ne peuvent avoir les instrumens à claviers.

Vous concevez, monsieur, que M. Erard faisant le demi-ton tempéré au premier accrochement de sa pédale de harpe à double mouvement, n'a qu'à donner une distance parfaitement égale au second accrochement pour avoir un autre demi-ton tempéré; et dès lors il aura un instrument analogue aux instrumens à claviers, quant aux dispositions de l'accord. C'est en effet ce qu'il fait quand on le désire. Mais il s'est élevé à des considérations plus hautes, et a voulu qu'on pût obtenir sur sa harpe la justesse absolue dont j'ai parlé tout à l'heure. Pour cela il a accordé sa harpe en *ut* ♭, en sorte que le premier accrochement donnant *ut* ♮, on a le demi-ton majeur qui doit se trouver entre la note ♭ et la note ♮; mais faisant sa proportion un peu moins forte au second accrochement, qui doit donner *ut* ♯, il obtient le demi-ton mineur, qui doit se trouver entre *ut* ♮ et *ut* ♯. Si l'on fait sonner cet *ut* ♯ en même temps que *re* ♭, sa note voisine, on trouve entre ces notes la différence exacte de $\frac{125}{128}$, différence qui résulte des proportions dans les longueurs des cordes. Vous voyez donc bien, monsieur, que ce *réglement des demi-tons*, dont vous faites grand bruit dans la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, est ici de la plus parfaite exactitude. Il n'est point l'effet des tâtonnemens auxquels vous croyez qu'il

faut avoir recours, mais bien le résultat d'une attention scrupuleuse à se conformer à la théorie la plus rigoureuse[1].

Remarquez que l'habitude d'accorder votre harpe par quintes modérées comme les instrumens à clavier, afin d'éviter la dureté des tierces, a faussé vos idées sur la nature de l'échelle musicale. Ce qui n'était que la suite de l'imperfection des instrumens, vous a paru l'état naturel des choses, et vous vous êtes accoutumé à croire que la gamme chromatique de douze demi-tons égaux est parfaitement juste, parce que ce qu'elle a de faux est également divisé. Mais vous n'avez pas remarqué que ce qui a lieu sur ces instrumens bornés n'existe ni dans la nature, ni dans les voix, ni dans les instrumens à touches, parce que le sentiment de l'exécutant, lorsqu'il est parfait, le conduit à la plus grande justesse possible. Or, vous êtes complètement dans l'erreur, lorsque vous vous persuadez que l'échelle qui résulte de cette justesse parfaite n'est composée que de *vingt-un* intervalles : elle en a *vingt-neuf*, car elle n'est pas seulement *chromatique*, elle est aussi *enharmonique*. En voici la constitution :

1 *ut* — *ut* ♯
2 *ut* — *re* ♭
2 *ut* ♯ — *re* ♭
4 *ut* ♯ — *re* ♮
5 *re* ♭ — *re*

(1) Dans le passage où j'ai fait ressortir l'avantage de ne pas se servir d'une seule corde pour faire les notes naturelles, bémoles et dièses, j'ai dit, en parlant du rapport de M. de Prony : « Il y fait ressortir l'avan« tage de n'être pas obligé de se servir, sur la harpe à double mouve« ment, de la même corde pour une note quelconque dièsée, et la note « supérieure bémolisée, etc. » Dans l'impression, une faute grossière s'est glissée, et l'on a mis « de n'être pas obligé de se servir, sur la harpe « à double mouvement, *que* de la même corde, etc. » Outre que cela n'est pas français, il résulte de ce *que* une phrase qui n'a aucun sens possible. Cependant vous feignez de lui en trouver un, et que j'ai mis ce *que* à dessein. A cela je n'ai qu'un mot à dire ; si vous pouvez m'expliquer ce qu'il signifie, je me tiens pour battu sur tout le reste. Pour vous assurer que vous avez fait de l'esprit en pure perte, voyez l'*erratum*.

6 *re* — *re* ♯
7 *re* — *mi* ♭
8 *re* ♯ — *mi* ♭
9 *re* ♯ — *mi* ♮
10 *mi* — *mi* ♯
11 *mi* — *fa* ♭
12 *mi* — *fa*
13 *mi* ♯ — *fa*
14 *fa* — *fa* ♯
15 *fa* — *sol* ♭
16 *fa* ♯ — *sol* ♭
17 *fa* ♯ — *sol* ♮
18 *sol* — *sol* ♯
19 *sol* — *la* ♭
20 *sol* ♯ — *la* ♭
21 *sol* ♯ — *la* ♮
22 *la* — *la* ♯
23 *la* — *si* ♭
24 *la* ♯ — *si* ♭
25 *la* ♯ — *si* ♮
26 *si* — *si* ♯
27 *si* — *ut* ♭
28 *si* — *ut* ♮
29 *si* ♯ — *ut*

Eh bien! Monsieur, tous ces intervalles, dont l'usage est indispensable pour jouer ou pour chanter parfaitement juste, sont exécutables sur la harpe à double mouvement, et y sont rendus sensibles à l'oreille. Ne suffirait-il pas, je le demande à tout musicien dépourvu de prévention, de cette faculté pour prouver sa supériorité sur la harpe à un seul accrochement? Mais il s'en faut bien que ses avantages soient bornés à cela, comme vous le verrez par la suite.

Je n'aurais jamais fini, si je voulais vous suivre dans tous les argumens avec lesquels vous prétendez démontrer que la modulation est plus bornée avec vingt-neuf intervalles de secondes qu'avec douze. En me demandant comment je ferai pour passer d'un ton dans un autre, pour

accompagner tel ou tel intervalle, vous voulez m'obliger à faire un traité de modulation et d'harmonie appliqué à la harpe, et convertir ma réponse en un gros volume. Permettez que je vous rappelle à des élémens plus simples de discussion, et que je vous présente des faits dont l'exactitude soit évidente pour tout le monde.

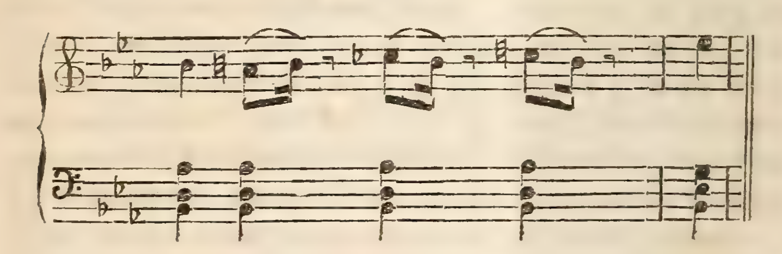
Lorsque la harpe à un seul accrochement est accordée dans un ton quelconque, *mi* ♭, par exemple, puisque c'est celui-là qu'on choisit ordinairement, quel effet peut-elle produire au moyen de ses pédales? C'est celui d'élever les sons, et de convertir les notes bémolisées en notes naturelles (pour me servir de l'expression reçue), et les notes naturelles en notes diésées. Monter est tout ce qu'elle peut faire; descendre lui est interdit. De quelque manière que vous l'accordiez, vous ne pourrez lui donner un bémol de plus sans qu'il en résulte un dièse de moins, ou augmenter le nombre des dièses sans que celui des bémols diminue. Je suppose que vous choisissiez le ton d'*ut* ♮ pour accorder votre harpe, vous aurez sept dièses à votre disposition, mais pas un bémol.

Maintenant, je vais vous faire la même question à l'égard de la harpe à double mouvement. Quel effet peut-elle produire au moyen de ses pédales? le voici. Etant accordée dans le ton d'*ut* ♭, toutes ses notes sont bémolisées. Au premier accrochement de ses sept pédales, elle se trouve en *ut* ♮ majeur, et dès lors elle a deux facultés; la première est de pouvoir élever chacune de ses notes d'un demi-ton pour en faire des dièses; la seconde, de les descendre d'autant pour en faire des bémols. Le premier accrochement n'est, si l'on veut, que préparatoire; mais, dès qu'il est fait, tous les chemins sont ouverts. En un mot, la harpe à double mouvement peut monter et descendre; la vôtre ne peut que monter. En vain appellerez-vous tous les paradoxes possibles pour vous tirer de cette difficulté; c'est un cercle sans issue dont vous ne pouvez sortir.

Vous feignez de croire qu'on n'accorde la harpe en *ut* ♭ majeur que pour jouer dans ce ton ou dans les autres tons

bémols voisins, et vous triomphez en disant que ces tons sont inusités; mais permettez-moi de vous dire que, si vous vous êtes trompé à ce point sur le but de l'accord de la harpe, vous ne l'avez point compris. La harpe est accordée ainsi, non pour jouer communément dans des tons inusités comme tons principaux, mais pour pouvoir y passer dans des modulations incidentes, comme cela se pratique communément dans la musique moderne, et aussi pour rendre disponibles des notes bémoles isolées dont on peut avoir besoin, soit dans des altérations d'harmonie, soit dans des *appogiatures*.

J'ai dit dans la *Revue musicale* (t. II, p. 345) que la harpe de M. Erard fournit les moyens defaire les *appogiatures*, soit des notes naturelles contre les notes bémoles, soit des notes dièses contre les naturelles. A cela vous me répondez que le mécanisme élève toutes les notes d'une même dénomination quand on ne veut en élever qu'une seule. Je vous remercie, Monsieur, de vouloir bien m'apprendre que cela se pratique ainsi dans votre harpe; je vous avoue cependant que j'avais quelque idée de ces choses. Mais c'est encore un avantage incontestable de la harpe à double mouvement de n'être pas réduite à ces tristes conditions. Je suppose qu'on ait à exécuter le passage suivant.



Sur votre harpe il faudrait y renoncer; car ayant *la* ♭ dans la basse, vous ne pourriez l'avoir naturel à la main droite. L'*ut* ♭ ne serait pas plus exécutable, parce que, n'ayant d'autre moyen de le faire qu'en employant le *si* ♮, vous ne pourriez vous servir de cette note, attendu que vous auriez besoin du *si* ♭ à la basse. Mais, avec la harpe à double mouvement, vous vous servirez du *sol* ♯ pour le

la ♭ de la basse, et la pédale du *la* vous donnera le *la* ♮; enfin vous aurez *si* ♭ dans la basse, et la pédale d'*ut* vous donnera *ut* ♭.

Des passages semblables se trouvent à chaque instant dans la musique moderne, et particulièrement dans celle de Rossini. Avec votre harpe ordinaire vous ne pouvez les exécuter, ni accompagner un air, sans être obligé de dénaturer les traits et l'harmonie. Vous voyez donc, Monsieur, que je n'ai pas eu tort de dire, dans mon article sur la harpe de M. Erard, que la musique destinée à l'ancienne harpe *est bornée, étroite, et en quelque sorte hors du domaine de l'art;* ce qui n'empêche pas que ceux qui font cette musique ou qui s'en contentent ne soient libres de conserver l'instrument pour lequel elle est écrite; mais vous avez tort de dire[1] *que je range, d'un seul coup, tous ceux qui jouent de la harpe ou qui composent pour cet instrument hors du domaine de l'art;* ceux que je range dans cette classe sont en petit nombre, comme vous le verrez plus tard.

Je viens à ce qui concerne la partie technique du mécanisme, où vous n'êtes pas plus heureux

Selon vous, le premier accrochement ne donne que de mauvais sons, parce que la fourchette n'est pas fixée avec assez de solidité. « Pour en avoir la preuve, dites-vous[2], « il suffit de démonter les cordes de l'instrument, et de « mettre toutes les pédales au premier accrochement. « Qu'on porte ensuite la main successivement sur les pre- « mières fourchettes en cherchant à les ébranler, on les « trouvera en grande partie susceptibles de se prêter à de « petits mouvemens de *va-et-vient*. Ces petits mouvemens « prouveront évidemment le manque de fixité des pre- « mières fourchettes, et dès lors les cordes pincées par « elles ne doivent donner que des sons ternes ou sourds, « en raison du plus ou moins de jeu que le facteur aura « dû laisser aux articulations des pièces mécaniques, pour « qu'elles agissent aisément et sans frottement. »

Voilà qui est bien positif : à vous entendre, on croirait

(1) *Réfutation, etc.*, p. 21.
(2) *Idem*, p. 29.

que vous avez étudié à fond le mécanisme de la harpe à double mouvement, et que ce que vous dites est le résultat d'expériences souvent réitérées. Eh bien! Monsieur, quoique vous ayez affirmé, avec votre assurance ordinaire, que je n'ai point vu la harpe dont j'ai fait l'éloge, je vous déclare que j'ai démonté les cordes de plusieurs notes, que j'ai introduit un levier de fer de six pouces dans la fourchette supérieure de l'une d'elles, après avoir fait le premier accrochement; j'ai appuyé avec toute la force du levier sur le point d'appui de l'accrochement, et, au lieu de l'ébranler, j'ai forcé l'un des boutons de la fourchette. Je les aurais brisés tous deux plutôt que de causer le moindre ébranlement au mécanisme. C'est une expérience que chacun peut répéter comme moi; je prends l'engagement de payer les frais de réparation des pièces qu'on parviendra à briser sous mes yeux dans l'accrochement. Mais il ne suffit pas des faits; appelons la théorie à notre secours.

Jetez les yeux, Monsieur, sur la planche première que je joins à cette lettre. La figure 1 vous représente les disques des fourchettes dans leur état de relâchement. Les points *b*, *a*, représentent la fourchette du premier accrochement; ceux *c*, *d*, nous offrent celle du second accrochement. L'équerre formée par la pièce *h* et la lame *e* est destinée à porter, par un mouvement d'arc de cercle, la lame *g*, *f*, hors de sa ligne pour la placer en *arc-boutant* sur le point d'appui du premier accrochement, comme vous pouvez le voir dans la figure 2. Aussitôt que le mouvement s'est opéré pour ce premier accrochement, la pièce *h* ne forme plus qu'une ligne droite avec la lame *g*, *f*, et cette lame, appuyée d'une part sur le pivot de la pièce *h*, et de l'autre sur la *tangente* du disque supérieur (voyez fig. 2), se trouve prise comme dans un étau, et forme l'une des plus grandes résistances qu'on puisse obtenir en mécanique. Cette résistance est telle qu'elle devient absolument indépendante de toute pression sur la pédale, et que vous pourriez démonter toutes les pièces inférieures sans que l'accrochement fût ébranlé. Aussi le second accrochement s'opère-t-il d'une manière tout-à-fait indépendante

du premier (voyez fig. 3); car ce n'est plus que le mouvement de la lame *e* qui conduit le disque inférieur au point d'accrochement, en pivotant sur le point *g*, mais sans altérer ou ébranler la ligne *h*, *g*, *f*.

Dans le second accrochement, la pression du pied sur la pédale a plus d'action que dans le premier; mais cette pression est suffisante pour donner la solidité convenable à la corde. Toutes choses considérées, on conçoit que le premier accrochement a une fermeté, une solidité indépendante, supérieure à celle du second; il est donc évident que vous vous êtes trompé complètement lorsque vous avez dit le contraire (pag. 28 et 29), et que vous avez critiqué ce premier accrochement qui est un chef-d'œuvre de mécanique, non-seulement sous le rapport de son invention, mais sous celui de la solidité. Au reste, toutes les personnes qui ont fait l'acquisition de ces instrumens s'accordent à leur donner des éloges à cet égard; j'en connais un qui a été construit à Londres dans les ateliers de M. Erard, et qui n'a pas souffert le plus petit dérangement depuis quatorze ans, quoiqu'il ait été joué presque constamment.

Vous n'êtes pas plus heureux, Monsieur, lorsque vous dites (pag. 40): « Les pédales, par le système du double « emploi qu'on doit en faire, ont l'inconvénient 1° de « ne donner au point d'appui nécessaire, pour assurer les « pieds de l'exécutant, que lorsque les pédales sont au « deuxième accrochement; 2° de mettre souvent l'exécu- « tant dans l'impossibilité de savoir si une ou plusieurs pé- « dales sont à leur repos ou à leur premier accrochement. « Outre que les pédales sont beaucoup trop élevées au- « dessus du sol pour ne pas gêner celui qui veut s'en servir, « par un vice de l'espèce de *ressort* employé pour les rap- « peler soit du deuxième au premier accrochement, soit « de celui-ci à leur repos, il arrive qu'il faut toujours « prendre de grandes précautions pour qu'une pédale ne « reste pas accrochée, quand on a voulu la laisser re- « monter spontanément, ne l'ayant abaissée que pour le « temps d'une petite valeur de note. »

Examinons d'abord cette élévation au-dessus du sol que vous signalez comme si pernicieuse. Cette élévation totale, depuis le sol jusqu'au point le plus élevé de la pédale décrochée, est de *cinq* pouces ; le mouvement de chaque accrochement est de vingt lignes, et l'enfoncement total, depuis le relâchement de la pédale jusqu'au second accrochement est de *trois pouces quatre lignes*. J'ai comparé ces proportions avec une ancienne harpe à crochets de Naderman, et j'ai trouvé : 1° élévation de l'extrémité de la pédale au-dessus du sol, *cinq pouces*; 2° mouvement pour accrocher la pédale, *trois pouces trois lignes*. Après ce que vous avez dit, cette comparaison n'a pas besoin de commentaire.

Ces pédales, objets de votre censure, sont peut-être ce qui fait le plus d'honneur à M. Erard. Dans l'ancienne harpe de M. votre père, l'élévation de la pédale résulte d'un défaut de proportion dans le levier qui est trop court (voyez planche 2, fig. 1.) ; cette pédale a en outre le désavantage de plusieurs articulations mal combinées, et celui d'être soumise à des frottemens inutiles. M. Erard l'a débarrassée de tout cet attirail en la faisant d'une seule pièce, et en l'attachant de la manière la plus ingénieuse à son extrémité intérieure par une vis qui lui permet de faire librement tous ses mouvemens horizontaux (voyez planche 2, fig. 3 . On doit aussi beaucoup d'éloges, non *à l'espèce de ressort*, comme vous l'appelez, mais au ressort véritable qui guide son mouvement avec douceur, et qui la maintient à l'état d'accrochement. La manière de placer ce ressort est si simple et si facile que la personne la plus inexpérimentée peut, sans avoir besoin de démonter la cuvette, sans outil, sans aucun secours, remplacer celui qui se serait cassé, par un neuf. Cette pédale est le perfectionnement le plus complet de celle de la harpe simple que M. Erard avait précédemment imaginée (voyez planche 2, fig. 2).

En terminant la série de vos objections contre la harpe à double mouvement vous m'adressez le conseil suivant : « Je vous engage, Monsieur, à étudier l'instrument dont

Fig. 1.

Fig. 2

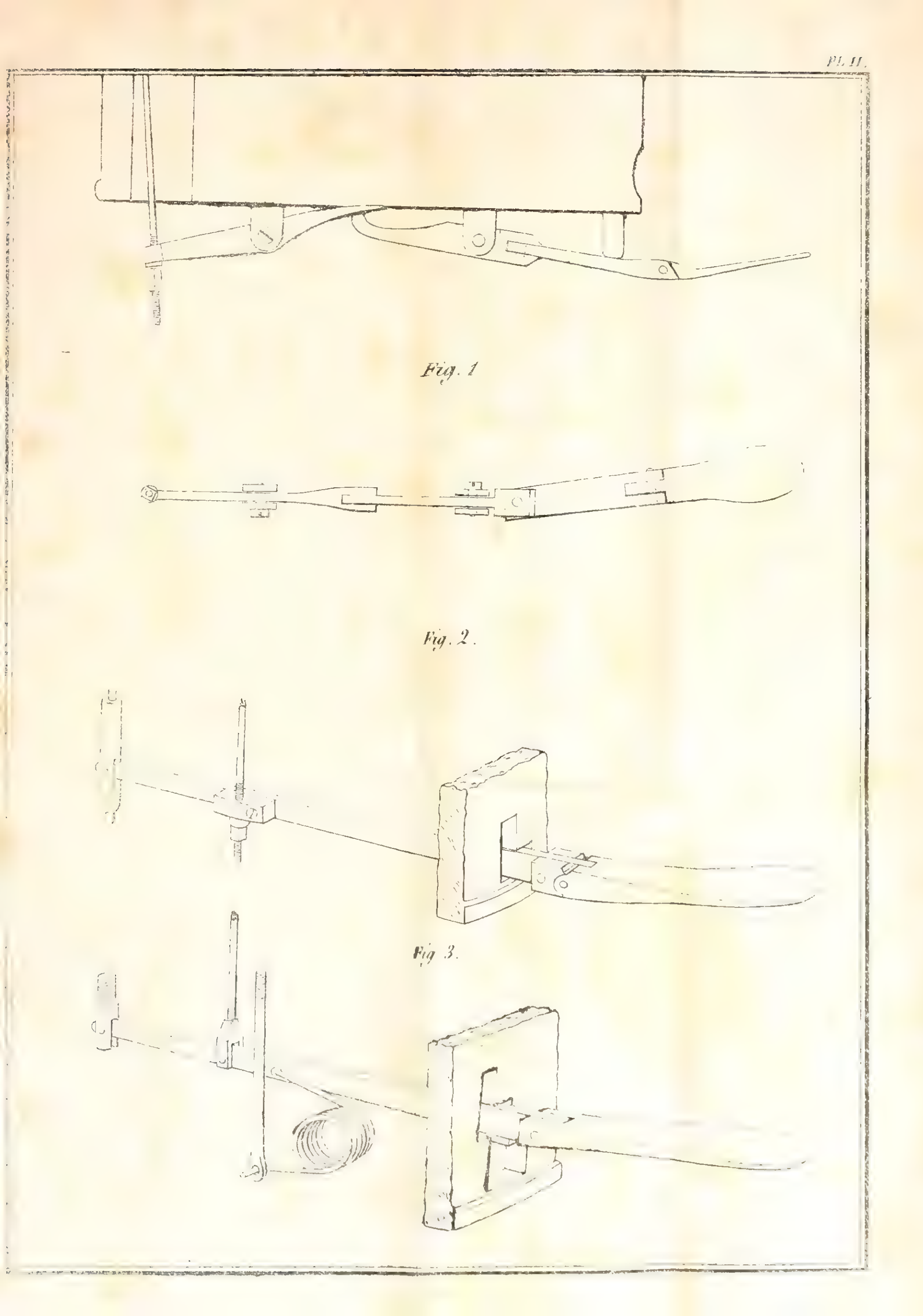
Fig. 3.

a b f g h e d

♮ C

♮ B

♭ A


Pl. II.
Fig. 1
Fig. 2.
Fig. 3.

« il s'agit plus attentivement que vous ne paraissez l'avoir « fait, et je vous assure que vous trouverez pour dernier « résultat d'un examen approfondi, que cette machine, « construite d'après la harpe et le piano, a les imperfec- « tions de ces deux instrumens, sans en avoir les avantages. » Je serais bien plus en droit de vous dire : je vous engage, Monsieur, à étudier l'instrument dont il s'agit plus attentivement que vous ne paraissez l'avoir fait, et je vous assure que vous trouverez, pour dernier résultat d'un examen approfondi, qu'il réunit les avantages de la harpe simple et du piano, sans en avoir les imperfections[1].

Vous vous êtes servi d'un moyen assez adroit pour décrier la harpe à double mouvement, c'est de le présenter comme un instrument tombé dans le discrédit, et à peu près abandonné. Ignorez-vous donc qu'il est sorti des seuls ateliers de M. Erard près de *trois mille cinq cents* de ces harpes ; que l'on n'en joue point d'autre dans toute l'Angleterre, et qu'à l'exception de MM. Naderman, les premiers artistes français et autres l'ont adoptée exclusivement ? Je pense qu'il suffit de citer parmi ceux-ci MM. Bochsa, Dizi, Labarre, Casimir Becker, Prumier, Gatayes fils, Jacquemin, M[lles] Bertrand, Désargues, M[me] Bertini, etc., etc., etc. Vous assurez, Monsieur[2], que vous avez fait des efforts inutiles pour vous en servir ! Il est sans doute fâcheux qu'un professeur à l'Ecole royale de musique, un harpiste de la chapelle et de la chambre du Roi, n'ait pu s'accoutumer aux perfectionnemens faits à son instrument ; mais quoiqu'il en ait coûté à votre amour-propre, cela ne suffit pas pour le condamner sans retour. « Je vois, dites-vous, l'espèce de machine que « vous présentez pour remplacer notre harpe comme « étant plutôt un métier mécanique qu'un instrument de « musique. Je crois qu'effectivement vous feriez plutôt des « hommes de peine que des artistes de tous ceux qui vou-

(1) Je n'ai pas besoin d'avertir que je ne prétends point comparer la harpe au piano comme instrument d'effet et d'accompagnement ; sous ces rapports, le dernier a sur l'autre un avantage incontestable.

(2) *Réfutation*, p. 2.

«draient s'y adonner.» —Voyez MM. Dizi, Labarre, Casimir Becker, etc., etc.— « Car il n'est pas douteux que «sur cette harpe, au lieu de pouvoir pénétrer son au«ditoire du sentiment qu'il éprouvera lui-même, l'exécu«tant sera constamment obligé de porter à ses pieds toute «son attention pour ne pas risquer de suspendre son exé«cution, après s'être trompé dans l'accrochement des pé«dales. » — Écoutez MM. Labarre, Casimir Becker, Dizi, etc., etc.— « Selon moi, Monsieur, le grand mérite « d'un harpiste se trouvera toujours plutôt dans les diffi«cultés vaincues, sous le rapport du son et d'un jeu net, «bien gradué, que dans l'exécution des traits confus, «composés de notes mal assorties relativement au timbre « des sons, ou de modulations auxquelles l'instrument ne «se prête que difficilement. » — MM. Casimir Becker, Dizi et Labarre ont vaincu les difficultés sous le rapport du son et d'un jeu net, bien gradué; leurs traits ne sont point confus, et leurs notes sont bien assorties relativement au timbre des sons et aux modulations.

Vous apportez une singulière preuve que tout ce qu'on fait sur la harpe à double mouvement peut s'exécuter sur la harpe simple; c'est de citer l'avertissement qu'on a mis au bas du catalogue des Œuvres de Bochsa, où l'on prévient qu'on a arrangé pour les harpes ordinaires les traits qu'il a écrits pour celle à double mouvement. C'est comme si l'on disait que les pianos à cinq octaves présentent les mêmes ressources que ceux à six octaves et demie, *parce qu'on a arrangé* les traits destinés à ces grands pianos pour les petits. Je vous crois trop bon musicien, Monsieur, pour ignorer *qu'arranger* en musique est synonyme de *déranger*.

Je termine par une observation sur un passage de votre lettre où vous dites : « Voilà donc, d'un seul coup, tous «ceux qui jouent de la harpe, ou qui composent pour cet «instrument, mis, par votre omnipotence, hors du do«maine de l'art où la *Revue* dicte ses lois. »

Monsieur, la *Revue* ne dicte point de lois dans la musique ; elle se borne à proclamer celles que l'expérience,

le goût et le génie ont établies, à rappeler les saines doctrines, à ranimer le zèle des artistes, et à exciter l'amour de l'art parmi les amateurs. Quelquefois aussi elle se moque de la médiocrité intrigante, de l'ignorance présomptueuse et des prétentions ridicules.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur,

Votre très humble serviteur.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

Paris, ce 28 janvier 1828.

Monsieur,

J'ose espérer que vous voudrez bien insérer la réclamation suivante dans votre prochain numéro; elle intéresse tous les auteurs qui travaillent ou qui se destinent à travailler pour le théâtre de l'Opéra-Comique.

Le 9 avril 1817, un opéra en 3 actes de M. Vial, ayant pour titre *les Rencontres*, fut reçu par le comité de lecture de ce théâtre. Il me fut confié pour en faire la musique en société avec M. Le Miere de Corvey.

Les rôles de cette pièce furent copiés par ordre du comité, et devaient être mis à l'étude, lorsque MM. les sociétaires prièrent les auteurs de la musique de retarder la mise en scène de leur ouvrage pour laisser passer *le Négociant d'Hambourg*, de M. Vial, musique de M. Kreutzer; les auteurs y consentirent pour obliger la comédie et leur collègue Vial, mais l'ouvrage resta là.

Lors de l'avénement de M. de Pixérécourt à la direction, on demanda une nouvelle lecture de tous les ouvrages reçus, les auteurs *des Rencontres*, malgré leurs droits acquis par la copie de leurs rôles, y consentirent, et leur ouvrage fut reçu de nouveau, mais resta encore deux ans dans les cartons de Feydeau. Enfin, d'après les demandes réitérées

des auteurs de la musique, on fit une nouvelle lecture en comité, et la pièce parut un peu longue. On invita M. Vial à faire quelques coupures; lassé de toutes ces discussions, il laissa son manuscrit à M. de Pixérécourt, en l'autorisant à y faire faire tous les changemens qu'il jugerait convenable. M. de Pixérécourt confia le manuscrit à M. de Mélesville, qui changea le lieu de la scène, et, par le moyen de plusieurs coupures, fit un ouvrage qui réunit les suffrages des auteurs et de M. de Pixérécourt. Alors la mise en scène fut décidée, les rôles de poème et de musique furent copiés de nouveau, et l'ouvrage allait enfin entrer en répétition, lorsque M. de Pixérécourt fut remplacé par M. Bernard. Sur ces entrefaites, M. le duc d'Aumont réclama de nouvelles faveurs aux auteurs qui s'empressèrent de les accorder, mais sous la condition formelle qu'à dater du 1er février 1828, on mettrait en répétition le premier ouvrage de droit, qui est celui des *Rencontres.* On ne peut donc s'y refuser, sans manquer à des engagemens sacrés: ce que les auteurs ne peuvent croire. Il y aura le 9 avril prochain ONZE ANS que l'ouvrage est reçu; et ce serait la troisième fois qu'on reculerait leur tour de droit. Nous comptons trop sur la justice de MM. les sociétaires pour croire qu'ils puissent avoir une pareille idée.

Agréez, etc.

Le ch^er^ CATRUFO.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

La Cenerentola. — Mlle Sontag, Levasseur.

La musique dramatique italienne se divisait autrefois en deux genres très distincts; le bouffe et le sérieux. Paisiello me paraît être le premier qui y ait ajouté celui du

demi-caractère, dont *Nina* est le plus parfait modèle. Cimarosa traita aussi ce genre avec succès, mais en y mêlant toujours quelque chose de cette verve bouffonne que la nature lui avait donnée comme caractère principal de son talent. *Il Matrimonio segreto* est un heureux mélange du demi-caractère le plus élégant et du bouffe le plus comique. Dans l'école intermédiaire entre celle des deux grands maîtres que je viens de citer et l'époque de Rossini, le demi-caractère a dominé et le bouffe s'est affaibli. Les ouvrages de MM. Mayr et Paer, en introduisant dans la musique italienne l'harmonie et l'instrumentation allemandes, modifièrent sa physionomie, et préparèrent la révolution dont nous avons été témoins. Ce goût de terroir, cette gaîté folle, qui appartiennent à l'Italie, et qui distinguent éminemment son ancienne musique comique, avaient fait place à des formes douces, gracieuses, ou recherchées.

Rossini, tout en profitant des acquisitions que la musique italienne avait faites sous le rapport de l'harmonie, y introduisit la puissance du rhythme et la hardiesse des modulations, plus que ne l'avaient fait ses prédécesseurs. L'opéra sérieux lui est surtout redevable ; car, bien qu'on trouve des morceaux du premier ordre dans les anciens ouvrages de ce genre, on doit convenir qu'il était difficile d'en entendre un entier sans éprouver un ennui mortel. C'est de lui que date l'intérêt soutenu d'un bout à l'autre dans les sujets sérieux. *Otello, Tancredi, Semiramide,* ont fait oublier pour toujours *les Horaces, Pirro,* et tout le bagage sérieux de la vieille école. Mais, comme j'ai déjà eu occasion de le faire remarquer, le bouffe véritable n'est point son genre. Sa gaîté est plutôt épigrammatique qu'entraînante; on y trouve de l'esprit, du trait, un certain air goguenard, le caractère de l'auteur, en un mot; mais point de folie, point de ce je ne sais quoi qui ne peut être exprimé que par un seul mot, *le bouffe.* La musique de l'*Italiana in Algeri* me paraît être le seul de ses ouvrages où l'on trouve des traces de ce qu'on désigne par ce mot. Lorsque Rossini veut avoir de l'entraînement comique, il

a recours à la force du rhythme précipité ; une valse le tire d'affaire. En homme d'esprit, il a calculé que, lorsqu'on n'a pas le temps de réfléchir, on n'a pas celui de s'ennuyer.

Les formes musicales du *Barbiere* et de la *Cenerentola* sont plus appropriées à nos mœurs et à l'esprit de notre époque que les compositions du siècle dernier ; de là leur prodigieux succès. Celui du premier a été plus éclatant en France; mais la préférence qu'on lui a accordée est peut-être l'effet de quelques circonstances indépendantes du mérite de la musique, plutôt que celui d'une supériorité marquée sur l'autre. Si la représentation de la *Cenerentola* avait précédé celle du *Barbiere,* et si Mme Mombelli, aidée de Rubini, de Zucchelli, et de Galli plus jeune, nous l'avait fait entendre d'abord, il est vraisemblable que cette pièce aurait joui de la même faveur auprès du public ; mais une cantatrice qui déplaisait par son extérieur (Mme Bonini), quoiqu'elle ne fût pas dépourvue de talent, un *Dandini* qui n'avait plus de voix (Pellegrini), et un *Ramiro* peu remarquable compromirent son succès dans l'origine, et ce n'est qu'à l'aide du temps, et lorsque l'ouvrage fut mieux monté, qu'il regagna dans le public l'estime qui lui est due à tant de titres.

Il y a plus de charme, plus d'entraînement dans quelques morceaux du *Barbiere,* et particulièrement dans les airs, que dans ceux de la *Cenerentola ;* mais le quintetto *Signor, una parola,* le finale du premier acte, et surtout *Zitto, Zitto,* et l'ensemble si bien conçu de *Una Dama,* le duo *Un Segreto d'importanza,* et l'admirable *sestetto, Quest'è un nodo inviluppato*, peuvent soutenir la comparaison avec ce qu'il y a de plus beau en musique, et passeront à la postérité.

On n'a commencé à comprendre le mérite réel de cet ouvrage à Paris que lorsque Mme Mombelli joua le rôle de Cenerentola. Quoiqu'elle eût montré du talent dans d'autres opéras, ce fut dans celui-là qu'elle se plaça au rang qu'elle avait toujours occupé en Italie, c'est-à-dire au premier. On se rappellera long-temps l'effet qu'elle pro-

duisait dans cet ouvrage, particulièrement dans les morceaux d'ensemble, et l'on ne pourra s'empêcher de la comparer aux cantatrices qui aborderont le rôle de *Cenerentola.*

Mlle Sontag, malgré sa réputation, ou peut-être à cause de sa réputation, n'a pu se soustraire à cette comparaison : il faut bien l'avouer, elle ne lui a pas été favorable. Elle était mal disposée et paraissait souffrante. D'ailleurs, sa voix douce et moelleuse a moins d'occasions d'étaler ses avantages dans ce rôle que dans ceux qu'elle a chantés jusqu'à présent, parce que les morceaux d'ensemble en sont la partie brillante, et parce que le rôle, écrit d'origine pour une voix de *contralto*, ne se prête que difficilement aux transpositions qu'on lui fait subir en l'arrangeant pour un *soprano.* Ce n'est pas que Mme Mombelli eût une voix de *contralto*, mais la sienne avait de l'éclat, du mordant, et sa verve y ajoutait une grande énergie. La manière de Mlle Sontag est surtout légère et gracieuse. Dans les ensembles elle se laisse dominer, dès lors plus d'effet. Elle n'a repris ses avantages dans la *Cenerentola* qu'au fameux air de la dernière scène; là elle se trouvait dans son domaine; aussi a-t-elle ranimé le public, qui, jusqu'alors, avait été avare d'applaudissemens.

L'entreprise de chanter un rôle bouffe était périlleuse pour Levasseur; le talent de chanteur ne suffit pas pour rendre avec tout l'effet possible le duo *un Segreto d'importanza.* On ne trouve que chez les Italiens l'abandon, la facilité, les grimaces comiques et la verve qu'il faut pour un pareil morceau. Galli et Zucchelli y étaient excellens. Levasseur s'en est tiré avec honneur, quoique un peu froidement. Le fini de son chant dans le sextuor *Quest'è un nodo* lui a valu les applaudissemens unanimes des spectateurs.

Le rôle de don Magnifico est un de ceux que Galli joue le mieux; quant à Donzelli, il chante médiocrement celui de Ramiro. Il est inutile que je parle de Profeti, de Mme Rossi et de Mlle Amigo : les amateurs savent à quoi s'en tenir sur leur compte.

FÉTIS.

— Un concert a été donné par souscription le 24 janvier, au Vauxhall, au bénéfice de l'infortuné Chauvet. Quoiqu'on eût pu présumer qu'un auditoire plus nombreux se serait rassemblé dans cette circonstance, néanmoins la salle était passablement remplie.

En voyant ouvrir la bouche à une jeune personne qui s'appelle Mlle Foissey, on a présumé qu'elle chantait. Le programme disait que c'était une cavatine de *Sigismond*; il a fallu s'en rapporter à lui.

Des variations sur un motif du *Maçon*, composées par M. Sowinsky, jeune pianiste polonais, arrivé nouvellement à Paris, et exécutées par lui de la manière la plus brillante, ont particulièrement fixé l'attention. Un grand nombre d'artistes et d'amateurs s'était rassemblé pour entendre M. Alexandre Boucher, qui n'avait point paru en public depuis bien des années, mais dont le jeu extraordinaire avait laissé assez de souvenirs pour que la curiosité fût vivement excitée. Le temps n'a point calmé l'effervescence d'imagination de M. Boucher; on retrouve dans son jeu la fougue, le brillant, les écarts de sa jeunesse; ce sont les mêmes défauts; mais ces défauts sont rachetés par des beautés du premier ordre. Les plus grandes difficultés sont abordées par lui avec une aisance qui tient du prodige. Sa manière est remplie de désordre, mais elle occupe et amuse par son originalité. Bien que l'*adagio* paraisse incompatible avec ses saillies, il le joue néanmoins avec beaucoup de sagesse. Chacun répétait en l'écoutant avec étonnement: *quel dommage que le goût ne l'arrête pas dans de justes bornes!* Mais est-il bien certain que ses défauts ne sont pas la conséquence de ses qualités? Pour nous, nous pensons que l'ensemble de son jeu est le résultat d'une organisation particulière que rien ne pouvait modifier. On a dit autrefois que M. Boucher n'était pas l'*Alexandre des violons*, mais bien le *Charles XII*; c'est un rôle dont on peut se contenter dans le monde.

Un air varié pour la flute, bien joué par M. Petibon, et un autre varié pour le basson, dans lequel M. Willant s'est montré artiste distingué, ont été applaudis généralement.

SUR CHARLES-MARIE DE WEBER.

Nous disions dernièrement, à propos d'une lettre de Weber, que les opinions d'un grand artiste sur l'objet de ses travaux et de ses études, sont toujours intéressantes à connaître. C'est à peu près ce que dit aussi, dans le 25e numéro de la *Cæcilia*, M. Rellstab, qui exprime le désir que tous ceux qui ont eu des rapports d'amitié ou d'art avec un artiste célèbre puissent, en publiant chacun ce qu'ils ont connu et entendu de lui, contribuer à former un faisceau de documens curieux, sinon utiles. M. Rellstab donne le premier l'exemple en apportant, comme contingent, une espèce de journal de ses relations avec ce grand compositeur, relativement au poème d'un opéra qu'il devait écrire pour lui. Les conversations de M. R. et de M. Ch.-M. de Weber à ce sujet, ont dû être fort intéressantes, car nous qui n'avons pu jouir que pendant une heure environ de l'entretien de cet homme célèbre, nous en avons conservé des souvenirs ineffaçables; mais M. R. n'a pu sans doute se rappeler tout; ce qui fait, qu'à l'exception d'une foule de détails curieux sur la manière de vivre de Weber, sa notice ne rapporte qu'un petit nombre de faits ou opinions qui soient d'un intérêt général, et que nous transcrirons d'après lui.

M. R. dit que dans une discussion sur l'art du poète dramatique, Weber possédait une supériorité redoutable, ce que nous croyons sans peine, car nous avons eu l'occasion de nous convaincre, ainsi que lui, que ce grand musicien, qui avait long-temps et profondément réfléchi sur l'art, avait beaucoup de pénétration et d'expérience, des connaissances fort étendues et des idées peu communes.

Weber reçut presque en même temps l'invitation d'écrire un opéra pour Londres et un autre pour Paris. Il se détermina pour la première, espérant y trouver une oc-

casion de jeter les bases d'un bien-être durable, non pour lui-même, car il avait déjà le pressentiment de sa fin prochaine, mais pour sa famille. Il travailla à cet effet à son opéra d'*Oberon* avec une constance, un soin et une application que M. R. ne peut trop louer. Il apprenait en même temps l'anglais, moins pour le besoin momentané qu'il éprouvait, que par l'utilité dont cette langue pourrait être pour ses travaux. Cependant il ne voulait écrire qu'un seul opéra pour Londres, où il n'avait point l'intention de rester. « Quand, dit M. R., on pense aux efforts de Weber, à ses espérances, à l'excellence de son travail, et qu'on se souvient de la manière dont Londres l'a récompensé, de l'indifférence et de l'ingratitude qui l'ont accueilli dans cette ville, où l'on adore son *Freyschütz* et son *Oberon*, on doit être rempli d'une juste indignation contre ce peuple vaniteux et intéressé qui ose vouloir faire passer sa générosité en proverbe. »

M. Rellstab ajoute que Weber parlait avec l'impartialité la plus rare et une bienveillance véritable des compositeurs contemporains qu'il appréciait avec justice et justesse, et dont il se plaisait à faire ressortir le mérite. Il s'exprimait d'après ses idées sur le beau, et non d'après des préjugés nationaux, sur la musique étrangère qu'il n'affectait pas de rabaisser, par la seule raison qu'elle n'était pas allemande. Et qu'on ne croie pas que c'était la répugnance qu'il aurait pu éprouver à se prononcer sur ses contemporains, sans en dire autre chose que du bien; il blâmait également avec candeur et conviction. Il parla un jour à M. R. de Beethoven avec le plus grand enthousiasme, quoiqu'il ne pût penser sans un vif sentiment de regret et de douleur aux singulières aberrations de ce maître dans les derniers temps. Il les imputait à l'état anomal où l'avait mis le malheur déplorable qui isolait son génie de tout ce qu'il aurait pu emprunter de ses rapports antérieurs avec le monde, et poussait sa nature sublime à des créations monstrueuses et sans type.

Le trait suivant montrera jusqu'à quel point il aimait et vénérait Beethoven. « Lorsque j'allai à Vienne pour faire

exécuter *Euryanthe*, dit-il (*solus cum solo*) à M. R., j'allai naturellement voir Beethoven. Cette entrevue, après de longues années d'absence, m'émut profondément. Il me regarda long-temps, mit ses deux mains sur mes deux épaules, puis les croisa et m'embrassa en s'écriant : *Tu es un brave garçon!* Je ne pus retenir mes larmes. Un tel homme condamné à un sort pareil! »

On voit, par ce que dit M. R. de la manière de travailler de Ch.-M. de Weber, qu'il avait ce zèle réfléchi, cette chaleur concentrée des Allemands qui ne procèdent point par bonds impétueux, mais ne se manifestent que par une constance d'application à l'exécution des idées même les plus vives, et ne laissent perdre ni une heure ni une minute. Il paraît que sa devise favorite, qu'il recommandait comme la meilleure règle de conduite et qu'il écrivit sur l'*Album* de M. R., était : *Beharrlichkeit führt ans Ziel* (La persévérance conduit au but).

A la suite de la notice de M. Rellstab, et pour payer aussi son tribut, M. Godefroi Weber, rédacteur de la *Cæcilia*, ami de Ch.-M. de Weber, sans aucun lien de parenté, quoique celui-ci le traitât comme un frère, a imprimé une grande quantité de lettres qu'il a reçues de ce dernier pendant les quatre dernières années de sa vie. Nous regrettons que les bornes de cette feuille ne nous permettent pas de donner la traduction complète de ces lettres curieuses où l'homme bon, l'artiste, le penseur se montrent à découvert; mais nous allons en extraire ce que nous croirons devoir intéresser le plus nos lecteurs.

Dresde, avril 1822.

« Comment te décrire, mon cher frère, la joie dont m'a comblé ta lettre d'une manière si inattendue. De quelque heureux succès que le ciel m'ait gratifié, il ne m'avait jamais réjoui d'une manière si vivifiante. Tu ne pourras me comprendre que lorsque tu te rappelleras combien je t'aime, je croyais ton amitié perdue pour moi. Dieu merci! il n'en est pas ainsi. Tu es toujours l'ancien ami; je n'ai pas cessé de l'être, et je voudrais t'avoir là pour

pouvoir te montrer du fond du cœur de quel jour éclatant tu viens d'éclairer ma vie.....

« Je te remercie pour le plaisir que t'a fait mon *Freyschütz*. J'ai besoin de l'approbation des hommes de mérite, que j'honore, pour m'exciter et me donner des forces; car il m'arrive souvent d'être inquiet dans la hauteur à laquelle s'est élevé le tourbillon des applaudissemens, et je pense toujours que cela doit redescendre; enfin je continuerai à suivre honorablement mon chemin.... J'ai été malade quinze jours à Vienne, j'ai gardé la chambre pendant trois semaines, et je ne commence à sortir que depuis dix jours. Au commencement de mai, j'irai à la campagne, et alors tout ira bien. J'espère que ma femme accouchera à la fin de mai. Le ciel m'a repris trois enfans; Dieu veuille que j'en obtienne enfin un!... Mon premier voyage sera à Vienne pour y faire exécuter mon nouvel opéra d'*Euryanthe;* ensuite, il faudra bien que je reste tranquille pendant un an, *et qui sait combien de temps l'on a à vivre?*

« Meyerbeer a tourné tout à l'Italie (*ist ganz Italien verfallen*), que sont devenus tous nos beaux songes? Son nouvel opéra, l'*Esule di Granata*, a eu beaucoup de succès à Milan. »

Mai 1822.

« Je me réjouis d'avoir une analyse de toi : ce sera quelque chose de bien. Pour ce qui regarde la dissection des syllabes, j'espère savoir comment on doit déclamer; mais *n'y a-t-il pas des cas où la vérité de la déclamation doit céder à l'arrondissement de la mélodie*, et *vice versâ?* qui diable est d'ailleurs infaillible? Moi, sans doute, moins qu'un autre.

« Figure-toi que ma femme nous a joué le tour d'avancer d'un mois, et qu'elle m'a fort heureusement donné un garçon bien portant.... Pourvu maintenant que je ne fasse pas la sottise de mourir avant toi; *et, sur mon ame, j'en suis presque certain.* »

Dresde, 2 décembre 1822.

« ..... Tout est bien chez moi, et je désire de tout mon cœur qu'il en soit de même chez toi, et que ta jolie fille

n° 2 soit aussi forte et aussi gaie que mon petit Max. Je suis de nouveau indisposé. Il faut aussi que je m'occupe d'affaires et que je laisse de côté mon *Euryanthe*.... J'ai beaucoup souffert, beaucoup combattu; je sais au moins maintenant comment je suis ici, et n'espère rien de plus que ce qui m'est assuré[1]. Partout ailleurs ce serait à recommencer. J'ai, pour le reste de mes jours, 1800 thalers, argent comptant, d'appointemens. Cela peut encore s'accroître; d'ailleurs il n'est pas difficile d'obtenir ici quelques mois de congé.... »

Dresde, 15 décembre 1823.

« Cher frère, je t'aurais répondu tout de suite, si, dès mon arrivée, je n'eusse été accablé par un déluge d'affaires de service. Morlacchi est parti pour Venise le lendemain de mon retour; mon autre collègue, Schubert, est malade, de sorte que tout le service retombe sur moi seul; et j'ai en outre la perspective de voir se prolonger cet état tout l'hiver, s'il ne descend pas un *Deus ex machina :* à la vérité j'espère qu'il viendra. Oui, cher frère, réjouis-toi avec moi, je suis parvenu à faire consentir S. M à donner à Gaensbacher une place de directeur de musique. J'attends à chaque instant sa réponse pour savoir s'il accepte et quand il arrivera. Quelle consolation pour moi de pouvoir agir de concert avec un si excellent homme, et de l'avoir rendu à l'art qui lui assure maintenant une existence paisible pour toute sa vie!... Mon petit Max., toujours l'unique, souffre des dents, sa mère d'inquiétude, et moi pour tous les deux. Pour toi, que Dieu bénisse tes *studia*; il t'a déjà accordé le n° 8! Mes vœux affectueux pour la santé de la mère et de l'enfant. Oh oui! si nous étions ensemble!.... L'effet produit par mon *Euryanthe* est tout-à-fait tel que je l'avais prévu. Mes amis exagérés ont donné cette fois la main à mes ennemis, en exigeant, aussi ridiculement les uns que les autres, que l'*Euryanthe* séduise la masse autant que le *Freyschütz*. Quelle folie!

(1) Weber était maître de chapelle du roi de Saxe.

comme si (*sans comparaison*) on avait fait quelque part des pendans d'*Iphigénie* et de *Don Carlos*. Les trois premières représentations à Vienne, celles que je dirigeais, ont été réellement accueillies avec un enthousiasme inexprimable. J'ai assisté dans le fond d'une loge à la quatrième; j'y ai été appelé de nouveau trois fois, en tout quatorze fois. Jusqu'à la douzième représentation, les suffrages ont été de même avec un auditoire assez nombreux... »

Dresde, février 1824.

« Ma joie au sujet de Gaensbacher est en pure perte; mais, Dieu merci, c'est pour son bien. On lui donne la place de maître de chapelle de la cathédrale à Vienne, avec des appointemens bien supérieurs à tout ce que nous aurions pu lui offrir ici. Le fardeau qui pèse toujours sur moi seul est tel que je ne puis plus le supporter, et malheureusement on me donnera un collègue qui ne me plaît pas singulièrement... Meyerbeer s'empêtre malheureusement chaque jour davantage dans la misérable routine. Quelle magnifique fleur il a flétrie! Que n'espérions-nous pas de lui! O maudite envie de réussir! J'étudie maintenant de lui *Margherita d'Angiù*. Il écrit le troisième opéra du *Carnaval à Venise*, et *doit* venir à Berlin en avril. Je ne le crois pas, il est honteux devant nous.

« Le procès pendant en ce moment au tribunal de Berlin contre Spontini, à l'effet de prouver qu'il n'a pas composé *la Vestale*, occupe beaucoup le monde. La chose est unique....

« Tu l'as deviné : je n'écris rien pour le moment; j'ai une vraie indigestion de musique, causée par la multiplicité de répétitions et représentations de toute sorte et en toute langue. Le goût m'en reviendra peut-être cet été, et alors j'achèverai mon opéra-comique des *Trois Pintos*. »

Dresde, 19 mars 1824.

« .... J'ai toujours la plus grande incertitude touchant Gaensbacher. Le maître de chapelle, Schubert, est mort depuis. Je suis dans une position désespérée; toute la be-

sogne roule sur moi seul. Je sacrifie ma santé, et j'attends Gaensbacher, qui à la fin ne vient pas....

« *Olympie?* beaucoup de belles choses, du grandiose aussi! Respect? non[1]!

« Meyerbeer vient en avril à Berlin; j'irai aussi pour l'exécution d'*Euryanthe*. Le 20, je fais donner ici sa *Marguerite d'Anjou*. Il y a beaucoup d'excellent, écrit en maître, quoique trop souvent rossinisé.... »

22 Mars 1824.

« .... J'ai reçu ton mot hier, et avant-hier, par Appold, une lettre de change de 50 carolins, dont 40 pour moi et 10 pour Mme de Chésy[2]. Votre souverain, ami des arts[3], est vraiment le seul maintenant qui montre encore de son propre mouvement une véritable munificence. »

Dresde, octobre 1824.

« Je ne puis contribuer à ton article dans l'*European Review*, car tout ce que je pourrais dire se résoudrait toujours en une espèce d'éloge personnel ridicule. Tant mieux pour nous autres tous intéressés, que tu sois chargé de ce travail. Seulement ne va pas céder à la faiblesse dont nous autres Allemands nous nous laissons saisir, et qui domine surtout.... et... dans la crainte qu'ils ont qu'on croie qu'ils sont partiaux pour les productions allemandes, et qu'ils ne savent pas reconnaître convenablement le mérite des étrangers, par l'effet d'un pédantisme raide (dont tout savant allemand devrait être gourmé). Pour éviter ce reproche, il leur est indifférent de déplacer de haut en bas ce qui est allemand, tandis qu'ils emploient toute leur sagacité à excuser les défauts des productions étrangères, ou à les prôner.

« Mes nouvelles les plus récentes sur moi sont que j'écris un opéra pour *Covent-Garden*, et que je pars en mars

(1) Ces derniers mots, traduits littéralement, mais fort obscurs, nous paraissent signifier qu'*Olympie* n'est point un ouvrage classique.

(2) Auteur du libretto d'*Euryanthe*.

(3) S. A. le grand-duc de Darmstadt.

ou en avril pour le faire exécuter à Londres... J'espère alors te donner rendez-vous à Francfort, où nous pourrons nous enfermer et jaser tout un jour ensemble... Mon opéra-comique des *Trois Pintos* va encore rester de côté.

« Il faut que je revienne sur le plaisir que m'a causé ton jugement sur *Euryanthe*. On le donne toujours ici avec chambrée complète et enthousiasme soutenu... Mais, dis-moi, au nom du ciel, où tu trouves des sentimens *effroyablement vertueux*. Tu as tort en cela. Que seraient donc *Cymbeline* de Shakspeare, *Romeo et Juliette*, et cent autres ouvrages?

« La *Cæcilia* me plaît toujours beaucoup. Si je n'y contribue en rien, c'est partie faute de temps, partie parce que je crois qu'il ne me convient pas de me faire juge, et je sais que tu approuves ce sentiment.

« .... Vendredi dernier, j'ai eu la grande joie d'avoir Meyerbeer tout un jour chez moi. Les oreilles doivent t'avoir tinté! C'était vraiment un jour fortuné, une réminiscence de cet excellent temps de Manheim. Il a bonne mine et n'est presque pas changé. Pour augmenter encore notre heureuse disposition, survint une lettre de Gaensbacher qui nous annonçait son installation certaine en qualité de maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Etienne à Vienne, et son mariage prochain. Nous ne nous sommes séparés que tard dans la nuit. Meyerbeer va à Trieste pour mettre en scène son *Crociato*... Il reviendra avant un an à Berlin, ou il écrira *peut-être* un opéra allemand. Dieu le veuille! je lui ai fait maint appel à la conscience... »

Dresde, avril 1825.

« .... Que je suis effrayé sur ta longue maladie!... Je ne puis te décrire le saisissement que m'a fait éprouver la pensée que j'aurais pu te perdre pendant cet intervalle d'un silence accidentel! Quelle chose fragile et légère est donc l'homme, et quel soin ne devraient pas prendre ceux qui s'aiment et se sont éprouvés, de se tenir unis, et de chercher à se faire de la joie par des témoignages de leur

affection, pendant ce court espace de temps! Quand on pense quelles niaiseries insignifiantes peuvent nous en détourner, on serait tenté de sauter à pieds joints par dessus, et d'oublier toute modération....

« J'ai aussi gardé la chambre pendant six semaines; j'avais un enrouement qui dégénérait souvent en extinction de voix, avec une toux convulsive... Mon médecin craignait la phthisie du larynx. Tu comprendras combien tout cela me paralyse. Enfin, à la volonté de Dieu!

« Je n'ai reçu qu'en février le troisième acte d'*Oberon*, et l'on voulait que je fusse à Londres pour Pâques; c'était une mauvaise plaisanterie: j'en aurai pour le moins jusqu'à l'hiver.

« Je ne t'ai pas écrit depuis octobre 1824. C'est honteux; mais nous ne nous fâcherons pas pour cela, car nous nous connaissons, et quand tu m'appelles égoïste (le diable seul sait pourquoi), je sais cependant que tu m'aimes... »

Dresde, octobre 1825.

« .... Je suis vraiment au désespoir en voyant chaque jour consumé par les devoirs d'une place, et l'exiguité du temps qui me reste pour travailler. Les fêtes du mariage du prince Max me donnent beaucoup de besogne; nous mettons en scène à cet effet *Olympie*. C'était la seule occasion où il fût possible de la faire exécuter avec une pompe extraordinaire. Je surveille toutes les répétitions moi-même, ce qui me rend esclave à l'excès. »

Novembre 1825.

« Pardonne-moi, cher frère, de ne répondre qu'aujourd'hui à ta lettre du 1er; mais j'ai commencé par jeter au feu l'autre jour une réponse que je t'avais faite sur-le-champ, parce que je m'y étais laissé aller à un mouvement de vivacité fort inutile, qui ne mènerait à rien, puisque ni toi ni moi ne pouvons plus nous corriger maintenant, et que d'ailleurs je voulais t'envoyer des renseignemens réguliers sur le *Requiem* de Mozart. » (Ces renseignemens sont la matière d'un article que M. Godefroi Weber fit insérer dans la *Cæcilia*, n° 16, page 302.)

Dresde, janvier 1826.

« J'apprends qu'*Euryanthe* n'a pas réussi à Darmstadt, car tu as été assez distrait pour ne pas m'informer de la manière dont elle avait été exécutée, ce qui est par trop fort... Eh bien! un accident de Darmstadt peut bien être guéri par deux succès comme ceux de Munich et de Berlin.... »

Février 1826.

« .... Est-ce que je ne pourrais poursuivre judiciairement ce fripon de..... à cause de sa contrefaçon? Cela est vraiment extravagant.

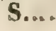
« Je voudrais être tailleur et que les gens me laissassent en repos; *j'aurais alors un dimanche*, et je vivrais joyeux [1]... »

NOUVELLES DE PARIS.

Théâtre Italien. Débuts de M. Balfe. — Académie royale de musique. Mmes Démery et Cinti-Damoreau.

Lorsque Pellegrini est venu en France, sa voix avait déjà perdu beaucoup de sa force et de son timbre; néanmoins ce qui lui en restait était encore suffisant, parce qu'il savait en tirer tout le parti possible à force d'art. L'*Agnèse* et le *Barbier de Séville* nous ont procuré les occasions de l'apprécier et comme acteur intelligent et comme chanteur habile. Dans ce dernier ouvrage il était excellent lorsque la pièce fut montée par Garcia, Mme Mainvielle-Fodor et lui. Outre l'élégance de son chant, on aimait en lui cette finesse que Beaumarchais a imprimée au caractère de Figaro, et que sa physionomie exprimait à merveille. Avec plus de feu que Dazincourt, il avait le piquant de son jeu; en un mot il rendait avec un égal succès les inten-

(1) C'est peu de jours après avoir écrit ce billet que Weber partit pour Londres, où il mourut au commencement de juillet suivant.


S....

tions du poète et celles du musicien. Malheureusement sa voix est affaiblie au point de ne plus lui permettre de se montrer sur la scène avec succès, et depuis lors nous n'avons plus vu le *Barbier*, le véritable *Figaro*.

Galli, dont le talent se prêtait, dans ses beaux jours, au genre sérieux et à la charge italienne, n'a jamais eu la finesse qu'il faut dans ce rôle. Il le joue en muletier, ou peut-être trop exactement en barbier espagnol. Le personnage de Beaumarchais est un être idéal, et Rossini lui a conservé sa couleur. On se rappelle encore le plat à barbe que Galli portait sous le bras lorsqu'il a joué la première fois le rôle de Figaro à Paris; le costume était exact, mais lourd et repoussant. Malheureusement le chant ressemblait au costume. Il ne s'est pas amélioré depuis lors, et le *Barbier de Séville* est toujours l'opéra où Galli plaît le moins.

Un jeune Irlandais, nommé *Balfe*, quoiqu'il se soit fait appeler d'abord *Balfi*, vient de s'essayer dans le rôle de Figaro, et y a obtenu quelque succès. Il a de la facilité, et sa voix est agréable; mais son éducation musicale n'est qu'ébauchée, et son ignorance de la scène est complète. Je présume qu'il a reçu quelques conseils de l'auteur de la musique pour l'air *Largo al fattotum*, car il l'a dit de verve, et ce début promettait plus qu'il n'a tenu pendant le reste de la pièce. M. Balfe a besoin d'égaliser les cordes de sa voix et de travailler sa respiration et sa prononciation. Il a de l'assurance, c'est une bonne chose; cependant elle ne doit pas aller jusqu'à montrer au public qu'on est fort content de soi, quand il ne partage pas votre avis.

— Mme Démery n'a pas cru que le jugement porté sur elle par le public et par les journalistes fût sans appel. Renonçant au rôle qu'elle avait joué sans succès dans *Moïse*, et que sa voix lourde et inégale ne lui permet pas d'aborder, elle espérait d'être plus heureuse dans le *Siége de Corinthe*, et a voulu s'y essayer. Elle a cru qu'en ôtant les traits qui pouvaient la gêner, qu'en ralentissant les mouvemens, et qu'en ne prenant que le squelette de son rôle, elle réussirait davantage; elle s'est trompée. Ces traits, qu'elle ne peut

exécuter, ces *fioritures*, qui sont pour elles des obstacles insurmontables ; ces mouvemens rapides qu'elle modifie, sont précisément ce qu'on aime dans la musique qu'elle s'efforce en vain de chanter; tout ce qu'elle en ôte est ce qui en fait la physionomie. On serait tenté de croire que Mme Démery n'aspirait qu'à un succès négatif; mais au théâtre il n'y a point de milieu, il faut plaire ou déplaire; malheur à celui qui traverse la scène inaperçu, il n'y a point pour lui de ressource. Mme Démery n'a point d'ailleurs obtenu ce qu'elle semblait vouloir; il y a quelque chose de trop pénible dans les efforts qu'elle fait en chantant, pour que le public n'en souffre pas.

Je n'analyserai pas l'effet qu'elle a produit dans les diverses parties de son rôle; que pourrais-je dire qu'on ne sache d'avance; quelques beaux sons, mais isolés; du reste point de vocalisation ni de phrasé; une incapacité absolue enfin de chanter la musique de Rossini, la seule qu'on chante maintenant à l'Opéra.

L'administration de ce théâtre, convaincue enfin de l'impossibilité de rester dans la position où se trouve son personnel et par suite son répertoire, s'est décidée à faire de grands sacrifices pour reconquérir Mme Cinti-Damoreau, sa seule ressource dans l'état actuel des choses. On paye un peu cher certains airs de hauteur et quelques paroles imprudentes; mais il fallait bien s'exécuter ou fermer le théâtre. Mme Damoreau est arrivée le 6 de ce mois, et doit reprendre son service sous peu de jours. Espérons que sa présence nous donnera enfin *la Muette de Portici*, qu'on attend avec tant d'impatience.

— J'ai déjà eu occasion de parler de MM. Schutz père et fils, et de donner des éloges à leur talent et à l'ensemble de leurs morceaux. Ces artistes viennent de se faire entendre au public dans la représentation du théâtre anglais qui a eu lieu le 4 de ce mois, et ont fait le plus grand plaisir. On a remarqué que *l'Eol harmonica*, quoique d'une très petite dimension, se faisait entendre dans toutes les parties de la salle. M. Schutz, fils aîné, qui le joue, est d'une force très remarquable sur le piano, et se fera probablement enten-

dre dans le concert que ces messieurs se proposent de donner cet hiver. Le talent du plus jeune sur la guitare est aussi fort distingué.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Le Prisonnier d'État,

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE.

PAROLES DE MM***, MUSIQUE DE M***.

---

6 *février*. Sous le règne de Pierre Ier, un vieil officier russe, nommé *Schemitoff*, a obtenu pour retraite le commandement d'une prison d'état, qui est située dans les environs de Pultawa. Théodore, son neveu, jeune militaire qui, dans ses folies, est une copie exacte de tous les freluquets qui traînent sur nos théâtres depuis trente ans, a été élevé par le vieux hussard Michalitz, quoiqu'il ne soit pas bien certain qu'il y eût des hussards en Russie du temps de Pierre Ier. Ce neveu aime Zélisca, pupille de son oncle, et en est aimé, ce qui ne l'empêche pas, comme on le pense bien, d'avoir des maîtresses à la cour. L'oncle qui, suivant l'usage, ignore l'amour des jeunes gens, aime aussi sa pupille. Depuis six mois Théodore, qui est à l'armée, n'a point écrit. Zélisca, blessée de son silence et surtout de ses fredaines, qui lui ont été révélées par le vieux hussard, Zélisca, dis-je, veut oublier son infidèle et consent à devenir la femme de son tuteur.

On annonce l'arrivée d'un prisonnier d'état, qui se trouve n'être autre que Théodore. Chargé de la défense d'une position, il a oublié les ordres du souverain, et n'écoutant que son courage, il s'est élancé à la tête d'un régiment sur les Suédois qu'il a mis en déroute. Pour prix de sa désobéissance, l'empereur le fait conduire dans la forteresse dont son oncle est gouverneur. Après quelques reproches, celui-ci le quitte pour aller écrire au Czar en faveur de son neveu. Pendant son absence, Théodore par-

vient à voir Zélisca, à calmer sa colère, et se jette à ses pieds. L'oncle ne manque pas de rentrer dans ce moment. Cet oncle est un original qui n'éprouve aucune répugnance à sacrifier l'amour qu'il ressent pour sa nièce, parce que l'empereur vient de lui écrire qu'il la destine au comte Dolgorowski, son favori. Théodore s'emporte et veut défier le nouveau prétendu. Son oncle l'envoie aux arrêts dans sa chambre.

Un général russe vient annoncer la victoire de Pultawa, l'arrivée de Dolgorowski, et ordonne qu'on fasse venir le prisonnier. Il lui déclare que l'empereur a rayé son nom des contrôles de sa garde, qu'il n'y a plus de Théodore Lovinsky pour l'armée, et enfin, après l'avoir tenu dans l'incertitude pendant quelques instans, il lui apprend que c'est lui-même qui devient comte de Dolgorowsky, en récompense de son courage.

Cette pièce est, comme on voit, une espèce de comédie peu favorable à la musique. Si je ne me trompe, un jeune musicien allemand, dont le nom m'échappe, s'était essayé sur cet ouvrage; mais sa musique n'avait point été reçue par le comité du théâtre Feydeau. Après le refus, un autre musicien plus connu s'en est chargé; c'est sa partition qu'on vient d'entendre. Ce musicien, qui a gardé l'anonyme, ainsi que les auteurs des paroles, est de l'école de Méhul. Ses premières productions rappelaient la manière de son maître; il a changé de style dans le *Prisonnier d'état*. La partie mécanique du rossinisme y domine, c'est-à-dire les *crescendo* et les formes de l'instrumentation. J'entendais mes voisins reprocher à la musique d'être prétentieuse; cela peut être vrai, quant au luxe d'orchestre, mais j'avoue que je n'aurais pas été fâché que l'auteur eût eu un peu plus la prétention de mettre de l'originalité dans son ouvrage. C'est une singulière production! les idées, le chant y paraissent négligés, et les accessoires sont faits avec un certain apparat. Il faut le dire, c'est de la musique faible et de peu d'effet. Un duo, chanté par Ponchard et Vizentini, m'a semblé bien conçu pour le plan; mais il a le défaut des autres morceaux: le chant est

commun. Je ne pousserai pas plus loin la sévérité de mes remarques; l'auteur de cette musique ayant montré, en cachant son nom, qu'il ne la juge pas plus favorablement que moi.

Ponchard a chanté son rôle avec beaucoup de goût, particulièrement le *cantabile* de son air : Mlle Prévost a dit aussi son petit rôle avec pureté. Quant à l'ensemble de l'exécution, il était évident qu'on n'avait point fait assez de répétitions générales. Je sais que l'usage est de n'en accorder que deux pour un opéra en un acte; mais cet usage est ridicule, car je défie le plus habile chef d'orchestre et le directeur de la scène le plus consommé, d'arriver à une bonne exécution avec aussi peu d'étude. Il y a toujours de l'incertitude dans les premières représentations à l'Opéra-Comique; cela vient de ce qu'elles ne sont que les véritables répétitions générales, avec cette différence que ne pouvant recommencer ce qui aurait besoin d'être étudié, une partie des défauts se perpétue. Tout est à refaire dans nos habitudes théâtrales.

FETIS.

— Éloignée de la scène de l'Opéra Comique depuis quelques mois, Mme Casimir y a fait sa rentrée il y a plusieurs jours, après avoir eu quelques discussions avec ses anciennes camarades, au sujet de l'emploi qu'elle réclamait. *Le Pensionnat* et *les Mousquetaires* sont les pièces dans lesquelles le public a revu cette actrice, qui possède une très jolie voix, mais qui malheureusement n'a pas fait une étude assez sérieuse du chant. Ses premiers débuts promettaient beaucoup; mais la suite n'a pas réalisé les espérances qu'on avait conçues.

— Le répertoire de Méhul étant tombé dans le domaine public depuis le mois d'octobre dernier, l'Odéon vient de profiter de cette circonstance en donnant à ses habitués le petit opéra des *Aveugles de Tolède,* dont ce compositeur avait écrit la musique. Les acteurs et particulièrement Léon et Mme Duprez ne se sont pas mal tirés de leurs rôles.

—On annonce la reprise de *Tancredi* à l'Opéra Italien. Mlle Sontag chantera le rôle d'*Aménaïde*, Mme Pisaroni sera chargée de celui de *Tancredi*, et celui d'*Argirio* passera à Donzelli.

— Les demandes que nous avons faites à plusieurs reprises à l'autorité pour qu'on rétablît les exercices de l'École royale de musique sur le modèle de ceux de l'ancien Conservatoire, paraissent avoir fixé son attention. On annonce, pour le mois prochain, le commencement de ces exercices, auxquels on paraît vouloir donner de l'éclat; on va même jusqu'à assurer que d'anciens élèves du Conservatoire, devenus des professeurs célèbres, viendront se mêler à leurs jeunes émules. Les plus heureux effets doivent être le résultat de ce zèle louable. Nous considérerons comme l'une de nos plus douces obligations celle de distribuer avec impartialité des éloges et des conseils aux élèves dont les heureuses dispositions promettent à la France des artistes distingués.

—Depuis quelque temps, nos facteurs de piano les plus renommés ont adopté l'usage de donner des soirées musicales par invitations, ce qui leur procure l'avantage de faire entendre leurs instrumens sous la main des pianistes les plus habiles. Parmi ces soirées, on a remarqué celles de M. Dietz, qui ont lieu le samedi de chaque semaine. Le 26 janvier, nous y avons remarqué des variations exécutées de la manière la plus brillante par M. Woetz, et un solo de guitare joué par M. Sor. Ce dernier morceau, presque toujours écrit à quatre parties, offre une harmonie pure, élégante, et nous a paru être d'une exécution fort difficile. Mais nous avons regretté que le son de l'instrument ne fût pas plus nourri. M. Sor nous semble avoir trop négligé cette partie essentielle d'un instrument trop peu sonore par lui-même.

— Parmi les nombreuses soirées musicales qui ont eu lieu depuis le commencement de la saison, celle que M. Pape a donnée chez lui dimanche, 27 janvier, et à laquelle il avait invité une société choisie et brillante, a été une des plus remarquables. Les artistes les plus dis-

tingués de la capitale s'y trouvaient réunis à plusieurs étrangers justement renommés. Ne pouvant entrer dans de longs détails sur chacun des morceaux qui ont été exécutés, nous nous bornerons à les indiquer, ainsi que le nom des exécutans.

Première partie. 1° Fantaisie pour flûte et piano composée et exécutée par M. et Mme Farrenc; 2° air chanté par M. Bordogni; 3° fantaisie pour l'Eol-harmonica et deux guitares, composée par M. Schulz, et exécutée par l'auteur et ses deux fils; 4° variations de Moschelès, exécutées sur le piano par M. Rhein; 5° duo chanté par Mlle Fortunata Marinoni; 6° polonaise de Mayseder, exécutée sur le violon par M. Ebner, de la musique du roi de Prusse; 7° duo chanté par Mme Mallibran-Garcia et M. Bordogni.

Deuxième partie. 1° Variations pour deux pianos, composées par M. Payer, exécutées par Mme Farrenc et l'auteur; 2° variations chantées par Mme Mallibran; 3° rondeau militaire pour le piano, composé et exécuté par M. Schunke; 4° air chanté par Mlle Marinoni; 5° ouverture de *la Flûte enchantée* de Mozart, arrangée pour trois pianos à douze mains par M. Payer, exécutée par lui et MM. Pixis, Schunke, Liszt, Rhein et Schulz. Tous ces morceaux ont été rendus avec la perfection qu'on pouvait attendre du talent des exécutans. Parmi les morceaux qui ont produit le plus d'effet, on a distingué ceux chantés par Mme Mallibran avec un brillant qui ne laissait pas soupçonner qu'elle fût enrhumée de manière à ne pouvoir parler; le rondo exécuté par M. Ebner, et l'ouverture à douze mains sur trois pianos à queue. Il faut ici rendre justice à M. Payer, qui a su parfaitement conserver tous les effets de l'orchestre de Mozart, et à M. Pape, dont les nouveaux pianos à queue, en produisant l'effet le plus brillant et le plus vigoureux, ont fait entendre sans confusion tous les détails et toutes les nuances de ce bel œuvre.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

On lit ce qui suit dans le journal du nord (26 janvier) :

LILLE, 25 *janvier* 1828.

« Le douloureux anniversaire du 21 janvier vient d'offrir aux amateurs de la belle musique l'occasion d'admirer l'une des plus hautes conceptions du génie de notre célèbre Chérubini. Sa messe de *Requiem*, qui n'avait encore été entendue qu'une seule fois dans cette ville, a été exécutée de nouveau en cette circonstance par les élèves de l'Académie royale de musique, succursale de celle de Paris. Tout est beau dans cette messe ; le *Requiem* qui la commence semble par sa majesté annoncer une douleur royale. Le *Dies iræ* imprime à l'ame une sorte de terreur involontaire. Ce morceau ne peut être comparé qu'à celui de Mozart, et on ne se lassera jamais de l'entendre. Le *Lacrymosa*, qui le suit, fait diversion à ces émotions fortes et arrache vraiment des larmes par ses accords profondément mélancoliques. On ne peut enfin qu'adresser des remercîmens à l'administration de l'Académie, à M. Leplus, professeur, et aux élèves, pour les soins qui ont été généralement apportés à l'exécution de ce bel œuvre musical.

« En voyant avec quelle persévérance l'Académie de musique marche vers son but, on éprouve cependant un regret : celui de ne pas voir compléter un établissement si intéressant sous le rapport de l'art. Les classes de solfége ne laissent rien à désirer. On peut en juger par le nombre des artistes qui en sont sortis, et par l'exécution des chœurs les plus beaux et les plus difficiles ; mais une classe de chant et de vocalisation est indispensable, et les ressources de l'École ne permettent pas encore de l'établir. Nous faisons des vœux pour que l'administration municipale, qui fait déjà de grands sacrifices pour soutenir cet établissement,

soit aidée et par le département qui en reçoit un avantage, puisque l'Académie de musique est ouverte aussi bien aux jeunes gens des villes voisines qu'à ceux de Lille, et par le gouvernement, qui ne peut voir avec indifférence une école dont la capitale elle-même a déjà accueilli plus d'un élève distingué.»

Nous espérons que les vœux exprimés par le journal du Nord ne seront point infructueux, et que l'administration, ou plutôt les administrations municipales n'hésiteront pas à seconder de tout leur pouvoir les premiers efforts qui ont été faits pour les progrès de la musique dans le département du Nord. Nous ne vivons plus, grace au ciel, sous l'influence désastreuse de M. de Corbière; M. le ministre de l'intérieur aime les arts, et ne rayera pas des budgets les dépenses raisonnables qu'on fera pour leur prospérité; il faut donc profiter du moment favorable.

Qu'on ne s'y trompe pas! si jamais la musique prend un grand essor en France, ce sera par les départemens que la révolution se fera. C'est là que les obstacles existent, c'est là qu'il faut les détruire. L'exemple a déjà été donné dans quelques villes, telles que Lille, Douai, Abbeville, Toulouse, etc., il faut qu'il soit imité par d'autres. Parmi celles que je viens de nommer, Abbeville a été la plus maltraitée par M. de Corbière. Une misérable somme de quinze ou dix-huit cents francs, qui servait à l'entretien de son école de musique, a été rayée de son budget. Il serait digne de M. de Martignac de guérir cette plaie, et d'accorder à quelques-uns de nos départemens les plus favorisés par la nature des voix, des encouragemens qui seraient bien placés.

Une institution non moins utile, et qui est en quelque sorte le complément de l'autre, est celle des sociétés philharmoniques. Elles se multiplient parmi nous. Quelle que soit la médiocrité de leurs commencemens, leurs résultats doivent être avantageux. C'est en cultivant la musique qu'on apprend à l'aimer; c'est en l'écoutant qu'on apprend à l'entendre. On doit donc des remercîmens aux amateurs zélés, dont les efforts parviennent à vaincre l'inertie

qui s'oppose à toutes les innovations utiles, même dans les villes les plus considérables.

Parmi les sociétés philharmoniques les plus nouvelles, on remarque celle du Calvados, dont la fondation ne remonte pas au-delà du 22 novembre 1826, jour de Sainte-Cécile, et qui est établie à Caen, chef-lieu du département. Ce n'est pas un vain désir d'amusement momentané qui lui a donné naissance; les fondateurs de la société ont eu un but plus noble, plus utile. Il suffit de jeter les yeux sur les premiers articles des statuts pour s'en convaincre. Voici leur contenu :

Art. 1er.

« La société philharmonique du Calvados, fondée à « Caen le 22 novembre 1826, jour de Sainte-Cécile, a pour « but de cultiver l'art musical et la poésie lyrique, et d'en « répandre le goût.

Art. 2.

« Elle entretient des relations avec les sociétés françaises « et étrangères qui s'occupent des mêmes objets.

Art. 3.

« Elle se procure de la musique tant imprimée que ma- « nuscrite, et des livres qui en traitent; elle accueille tou- « tes les communications, elle favorise toutes les publica- « tions tendant à augmenter les connaissances sur cet art; « elle en encourage l'exercice dans ses trois principales « branches, la composition, l'exécution instrumentale et « le chant; elle publie des mémoires, de la musique et des « poésies. »

Les articles suivans développent les moyens d'exécution, moyens qui ont eu d'heureux résultats, puisque déjà des concerts réguliers à grand orchestre ont eu lieu depuis le mois de mai 1827. Dans les programmes de ces concerts, on aperçoit un bon choix de musique, des symphonies d'Haydn et de Mozart, les ouvertures de Démophoon et de Tancrède, la prière de Moïse, le songe d'Atys, un quatuor de Guglielmi, un duo de la *Clemenza di Tito,* un concerto de piano par Kalkbrenner, un autre de violon par Kreutzer, etc. Tout cela donne des espérances.

Courage, citoyens du Calvados! vous êtes dans la bonne voie. Persévérez; votre exemple sera suivi, et les relations que vous voulez entretenir s'établiront d'elles-mêmes. Pourquoi ne s'établiraient-elles pas? Pourquoi n'aurions-nous pas, à l'exemple de l'Allemagne et de l'Angleterre, ces fêtes musicales, si favorables à la propagation du bon goût et des bonnes études? Plusieurs départemens voisins pourraient supporter en commun les frais qu'entraîneraient ces fêtes; quelques artistes distingués, appelés de la capitale, dirigeraient les différentes parties de l'exécution. De grandes compositions seraient entendues; l'idée du beau s'imprimerait dans la population, et son souvenir laisserait des traces ineffaçables.

La *Revue musicale* offre aux amateurs des moyens de communication prompts et faciles pour effectuer de pareils projets. Son rédacteur principal, toujours prêt à leur communiquer tous les renseignemens dont ils pourraient avoir besoin, les prie de ne pas épargner ses soins. S'il a quelque mérite, c'est celui d'un dévouement pour son art que rien n'a pu diminuer, et d'une certaine chaleur de conviction qui ne redoute point les obstacles. Il donnera dans un des numéros suivans quelques conseils qu'il croit utiles, sur le choix de la musique propre à être exécutée avec succès dans les concerts des sociétés philharmoniques, et sur les moyens de diriger utilement leurs efforts.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

ITALIE.

SOIRÉE DU 26 DÉCEMBRE. — CONTINUATION.

LUCQUES. L'ouvrage qu'on a choisi pour l'ouverture de la saison du carnaval dans cette ville est l'*Italiana in Algeri;* il a obtenu beaucoup de succès. Les acteurs étaient la signora Maldotti pour le rôle d'*Isabella;* Vincenzo San-

tini, pour celui de *Mustafa;* Relandi et Castaldi, pour ceux de *Lindōro* et de *Taddeo*. La Maldotti et Santini ont été fort goûtés.

Bologne. *Il Falegname di Livonia*, opéra de Pacini, n'a point réussi sur le théâtre *communale*. Outre que la musique en est faible et décolorée, les chanteurs sont si mauvais ou si médiocres que le succès était impossible. On peut en juger par le premier tenore, *Poggi*, que nous avons vu débuter à Paris de la manière la plus misérable. Les autres *acteurs* sont la Lugnani, qui avait chanté à Padoue l'automne précédent, et les bouffes Cola et Lombardi, le père. La *Clotilde*, de Coccia, a été un peu mieux accueillie; mais, en général, les Bolonais sont aussi mécontens de la composition de la troupe que du choix des ouvrages.

Venise. Le *Gastone di Foix*, de Persiani, est décidément une composition très faible, qui ne se soutient que de la manière la plus languissante, et qui n'a évité une chute complète que par le secours que lui a porté la Favelli. Tacchinardi est toujours un grand chanteur, mais il n'a plus de voix.

Le sujet du ballet, mis sur la scène par le chorégraphe Henry, est *Hamlet!* Il n'a eu aucun succès. Notre célèbre danseur *Paul* y a néanmoins excité l'enthousiasme des Vénitiens.

Trévise. La *Caritea* de Mercadante a réussi dans cette ville; on y a remarqué et applaudi Mmes Angelini et Caroline Graziosi, qui étaient chargées des rôles de *protagonista* et de *Diego*.

— Le même opéra n'a point été aussi heureux sur le théâtre *Tordinone*, à Rome, quoiqu'on s'accorde à donner des éloges aux sœurs Cecconi et à Piermarini, qui chantaient dans l'ouvrage.

Le ballet *la Didone abbandonata*, de Morosini, est tombé de compagnie avec l'opéra.

— Les correspondans ne s'accordent pas sur le sort de l'opéra de Donizetti, l'*Esule di Roma*, au théâtre Saint-Charles de Naples. Selon les uns, la musique serait excellente; d'autres assurent que le mérite en est nul, et que

les talens de Lablache et de la Tosi ont seuls soutenu l'ouvrage.

On annonçait pour le 12 janvier un nouvel opéra de Ricci, intitulé *Ulisse in Itaca;* nous n'en avons point encore de nouvelles.

La partition de Conti, *gli Aragonesi in Napoli,* a été bien reçue au théâtre *Nuovo.* On prépare au même théâtre *Robinson Crusoe,* musique de Fioravanti fils.

ANNONCES.

Le Colporteur, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Planard, musique de M. G. Onslow.

— N° 1. Introduction, chantée par MM. Huet, Henry et Lafeuillade. Prix : 5 fr.

— N° 4. Duo chanté par MM. Huet et Lemonnier. Prix : 4 fr. 50 c.

— N° 5. Couplets chantés par M. Valère. Prix : 1 fr. 80 c.

— N° 6. Air chanté par M. Lemonnier. Prix : 4 fr. 50 c.

— N° 7. Duo chanté par Mme Pradher et M. Lemonnier. Prix : 4 fr. 50 c.

— N° 9. Quintetto chanté par MM. Féréol, Lafeuillade, Lemonnier, Valère et Mme Pradher. Prix : 5 fr.

— N° 12. Cavatine chantée par M. Lafeuillade et Mme Pradher. Prix : 5 fr. 75 c.

A Paris, chez J. Pleyel et fils aîné, boulevard Montmartre.

Le succès constant de la belle composition dont nous annonçons les morceaux séparés, a classé cet ouvrage parmi les plus remarquables de l'époque actuelle. La partition du *Colporteur* prendra place dans les bibliothèques à côté des productions qui font le plus d'honneur à l'école française.

— Grand trio brillant pour piano, violon et violoncelle, composé et dédié à Mme Wilhelmine Müller, par Antoine

Bohrer; œuvre 39. Prix 12 fr. A Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1.

— *Soirées allemandes,* ou recueil des plus jolies walses et sauteuses pour le piano-forté, connues dans les différentes parties de l'Allemagne. 1re livraison. Prix : 4 fr. 50 c. A Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1.

— Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés à M. Antoine Reicha, par son élève F. Bonjour. Prix 12 fr. A Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1.

Il faut avoir l'amour de son art pour s'adonner aujourd'hui au genre du quatuor, si peu en faveur dans le monde; cette sorte de dévouement, qui ne peut provenir que d'un goût prononcé, est un indice d'heureuses dispositions et d'un talent naturel ou acquis. N'ayant point eu l'occasion d'entendre les quatuors de M. Bonjour, nous ne pouvons émettre d'opinion personnelle, mais nous pouvons affirmer qu'ils jouissent d'une réputation estimable parmi les artistes.

— *La Lyre sacrée,* recueil d'hymnes à trois voix égales sur des paroles françaises d'A. Jadin, musique et accompagnement de piano ou orgue par L. Jadin, chevalier de la Légion-d'Honneur, gouverneur des pages de la maison du Roi. A Paris, chez A. Petit, successeur de M. Ch. Laffillé, à la Lyre moderne, rue Vivienne, n° 6, au coin de la galerie.

C'est une idée utile que celle d'écrire à trois voix ces morceaux, qui sont destinés aux pensionnats de jeunes demoiselles. L'habitude de chanter des morceaux d'ensemble forme l'oreille et donne de la solidité dans l'exécution. Les hymnes que nous annonçons font partie d'une collection qui est déjà nombreuse. On y trouve un chant simple, élégant, et une harmonie pure. Cette dernière qualité est d'autant plus remarquable, que les voix égales laissent peu d'espace pour celle qui fait la basse. Nous croyons que les morceaux de M. Jadin doivent obtenir du succès, surtout dans les maisons religieuses et d'éducation. L'auteur des paroles est M. A. Jadin fils, compositeur de la musique.

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE
A ROME.

L'esquisse que nous allons mettre sous les yeux du lecteur est due au zèle infatigable de M. François Kandler. Cet auteur allemand a deux fois visité l'ancienne capitale du monde, pendant son long séjour en Italie. Parmi les choses remarquables qu'offre cette ville ancienne à l'œil curieux de l'étranger, ce sont surtout ses institutions musicales qui ont fixé son attention. Ses remarques ont eu pour but de présenter avec impartialité l'état de la musique religieuse et scénique de cette ville, le tableau de ses artistes ainsi que les allures du *dilettantisme;* elles serviront en même temps à rectifier les jugemens erronés de tant de voyageurs qui ont écrit sur ce sujet avec plus d'esprit souvent que de vérité. L'auteur de ce tableau s'est acquis, par de longues études musicales, le droit d'émettre son opinion; il a recueilli ses observations sur les lieux mêmes, et a connu personnellement tous les compositeurs et la plupart des artistes de Rome. Le peu que n'ont pu lui fournir ses propres investigations a été complété par les savans MM. Baini et Bandeloni, ornemens de la capitale du monde chrétien, et dont on parlera plus bas. Nous croyons donc pouvoir présenter cette esquisse aux amateurs de musique, sans autres observations préliminaires[1].

Si le théoricien de nos jours croit apercevoir dans la nouvelle musique italienne trop de raffinement, trop de subtilité, un style trop maniéré; s'il se plaint d'y trouver plutôt cette coquetterie qui, briguant les suffrages de la multitude, ne vise qu'à des effets éclatans, que cet art véritable, divin, dont les productions saisissent, pénètrent,

(1) Il ne faut pas oublier que dans cet article c'est M. Kandler qui parle.

(*Note du rédacteur.*)

transportent l'ame, et y laissent ces impressions profondes et délicieuses qui en font le charme, ces plaintes et ces reproches pourront s'appliquer en général sur tout ce que nous voyons se passer devant nous. Ces inculpations pourraient paraître graves s'il n'en avait été de même de tout temps; mais les lamentations et les soupirs de tant d'écrivains célèbres des deux derniers siècles prouvent bien évidemment qu'il n'en a pas été autrement dans le bon vieux temps de la musique. Et cependant, si on considère de plus près l'état de la musique en Italie, il faudra convenir (soit dit *sans manquer au respect dû au rigorisme stoïque de la critique du Nord*) que si le plus grand nombre, séduit par les charmes de la mode, se laisse entraîner dans une fausse route, on ne manque pas ici d'hommes distingués et d'un grand mérite, de vrais artistes. Je serais même tenté de prétendre que dans aucun temps Rome n'a réuni autant de maîtres et de chanteurs célèbres (bien qu'il s'en soit toujours trouvé qui se fissent remarquer par leur supériorité); car si l'on se rappelle que les époques où plusieurs grands hommes partageaient en même temps l'admiration de leurs contemporains sont rares, et que la postérité, enfaisant l'énumération des artistes habiles d'un siècle, réunit souvent ceux qui ont vécu à l'intervalle de plusieurs années les uns des autres, on sera forcé d'avouer, en voyant tous les artistes distingués que renferme cette ville, que, tout bien considéré, les Romains ne sont pas si mal partagés, en fait de musique, qu'on voudrait le faire croire, et qu'ils ne méritent pas les anathèmes si péremptoirement lancés contre l'état actuel de leur musique.

Cependant toutes les chapelles, sans en excepter celle du pape, sont sans contredit dans leur décadence, à cause du manque des voix de soprano et d'alto. Cette disette est pénible, car ce sont les castrats qui possédaient de tous temps le secret des charmes de l'harmonie; ce sont eux qui, interprètes habiles des anciennes compositions des maîtres italiens, leur faisaient produire ces effets étonnans. Quiconque a entendu ce chant sublime et solennel du père de la musique religieuse italienne, dans la cha-

pelle du pape, sera forcé de convenir que nulle part il n'a été saisi si puissamment, touché si profondément, que dans ce temple de Dieu. Cette musique vocale, pure et élevée, cette magie des sons, tantôt s'élevant, tantôt mourant; ces teintes si fines et si variées de l'expression la plus vraie, dans quels lieux serait-on capable de les rendre ainsi? Cependant il reste encore une faible lueur d'espérance que ces chœurs pourront être remis au complet. Les recherches de *castratti* se sont multipliées, et on a établi pour eux une école de chant dans l'institution *degl' Orfanelli*, qui renferme plusieurs enfans ou jeunes gens de diverses contrées de l'Italie, que des maladies ou autres accidens ont privés de virilité, et qui est confiée à la direction du plus célèbre des castrats romains, le soprano *Sgatalli*, sur lequel nous donnerons plus bas quelques détails.

Les orchestres aussi sont évidemment sur leur déclin. Les églises sont appauvries, et ne peuvent plus faire tant de frais pour la musique qu'autrefois. Les productions pour le théâtre sont rares et souvent imparfaites; l'art ne trouve presque plus de protecteurs parmi les grands qui devraient encourager les artistes. Aussi, bien des pères n'ont plus le courage ni l'envie de pousser leurs fils à l'exercice de cet art. Les classes moyennes de la société fournissent un nombre assez considérable d'instrumentistes, mais la plupart d'entre eux se bornent à aspirer à une heureuse médiocrité [1].

L'amour du *dolce far niente* est pour beaucoup dans les motifs qui engagent le plus grand nombre à embrasser un état qui, sans être trop pénible, leur promet une vie assez agréable. L'académie que j'ai vu naître moi-même en 1822, et qui n'est composée que de *dilettanti* de la musique instrumentale, pourrait réaliser bien des espérances si elle joignait à des efforts solides l'observation de cette an-

(1) Il nous semble qu'après avoir dit qu'en aucun temps la musique n'a eu un plus grand nombre de bons artistes à Rome, M. Kandler rentre pleinement dans les idées reçues sur l'état de décadence où cet art s'y trouve.

(*Note du rédacteur.*)

cienne maxime : *Concordiâ res parvæ crescunt. Discordiâ maximæ dilabuntur.*

Nous verrons plus bas qu'il se trouve un grand nombre de cantatrices admirables parmi les dames romaines; mais personne ne sait en faire de réunions dans lesquelles elles exerceraient et perfectionneraient en commun leurs beaux talens. Quoiqu'elles soient en plus grand nombre que les *dilettanti* de l'autre sexe, et que la supériorité soit de leur côté, elles se sont laissé séduire par les appâts de la *mode*, et ont fait hommage de leurs talens à cette capricieuse divinité. Le chant paraît donc partager le sort de la musique en général; on l'a réduit à n'être qu'un art futile, depuis qu'on a commencé presque partout à négliger les ouvrages classiques des anciens temps. Le goût pur et vrai, dont le domaine devrait s'étendre de plus en plus, ne trouve plus aucune nourriture dans la plupart des productions du jour, et je crains d'avoir découvert à Rome même des indices de son anéantissement prochain. Cependant nous rapporterons avec satisfaction que la révolution opérée par la mode du jour n'a pas été assez complète pour détruire l'usage établi dans quelques cercles de musique, de retourner aux anciens maîtres à certaines époques de l'année, comme aux fêtes de Noël et pendant le carême. C'est là qu'on peut respirer et jouir de ces productions simples, élevées et sublimes, belles créations d'un génie indépendant. L'étude de la musique classique et ancienne donnera les plus heureux résultats, et ses beautés seront appréciées partout où la musique sera cultivée comme elle doit l'être. Elle est le Palladium qui nous garantira de ces productions bizarres d'une imagination déréglée, auxquelles on prodigue l'épithète si peu méritée de *créations du génie*, de ces raffinemens outrés ou de cette fadeur insupportable des opéras ordinaires, dont l'insipidité et la longueur énervent le goût.

Rome n'est pas dépourvue cependant de *dilettanti* distingués par leur chant; car le climat de ce pays produit naturellement des voix pleines et sonores. C'est ici qu'on trouve des *basses* merveilleuses; les *ténors* sont moins

brillans. Les exercices académiques qui avaient lieu autrefois chez le maestro *Sirletti*, furent bien avantageux et produisirent plusieurs artistes dans la plus noble acception du mot. L'inconstance de toutes les choses humaines, des considérations mesquines, l'égoïsme, et peut-être la soif ardente des plaisirs sensuels, ralentirent ces études; aujourd'hui elles sont anéanties.

Si on nous demande quelle est la classe des personnes à laquelle on doit attribuer le plus particulièrement la dégradation de la musique, et si ce sont les élèves qui en sont coupables, ou les maîtres, ou les compositeurs, je répondrai qu'il serait injuste d'en accuser personne en particulier, et de l'accabler de tout le tort. Toutes les parties sont soumises également à l'influence de l'esprit dominant de notre époque, elles se prêtent les mains pour les mêmes efforts, et agissent mutuellement l'une sur l'autre. Les élèves voient applaudir chaque jour une exécution superficielle et des talens médiocres; ils choisissent donc les professeurs qu'ils connaissent comme les guides les plus sûrs pour arriver à de pareils succès, et recherchent avidement les compositions qui leur offrent le plus d'espoir et de facilité d'obtenir des applaudissemens. Nous reviendrons plus tard aux détails sur les *dilettanti* les plus distingués.

Rome a trois grands théâtres : *Argentina*, *Tor-di-Nona* et *Valle*. Ce dernier théâtre fut reconstruit en 1821, et rouvert pour la première fois à l'époque du carnaval de 1822. De même que ces édifices ne peuvent pas compter au nombre des plus beaux monumens de l'architecture romaine, de même aussi les opéras qui y sont représentés doivent être rangés dans la catégorie des productions très ordinaires. Ainsi, ni les théâtres, ni leurs chanteurs ne se distinguent de ce qu'on trouve dans les autres grandes villes de la presqu'île, quoiqu'on y engage à un prix souvent énorme des chanteurs et des compositeurs, des danseurs et des maîtres de ballets pour la saison du carnaval. Les Romains sont, comme *Burney* en a déjà fait l'observation, les juges les plus opiniâtres et les plus malins (je

dirai même *méchans*) des opéras. La vie des maîtres les plus célèbres de l'Italie en est une preuve convaincante. On n'a qu'à songer aux railleries humiliantes auxquelles avaient été en butte autrefois *Pergolessi*, *Jomelli*, *Piccini*, *Bianchi*, et plus récemment *Mayer*, *Rossini*, *Generali*, sans parler d'autres athlètes. Si l'opéra a le malheur de déplaire, le *Maestro* dont le succès a été déjoué par la cabale est déchiré par les satires les plus impitoyables ; des épigrammes du ton le plus offensant sont affichées à tous les coins de rue[1]. Des mascarades satiriques représentent de la manière la plus insultante les fautes du compositeur. Heureux celui qui a fondé sa réputation à Rome! Ce succès est une lettre de recommandation pour toutes les villes de l'Italie.

Le meilleur chef d'orchestre est *Pellicia*; cependant on en engage aussi d'autres tous les ans. *Landoni* et *Stobilini*, malgré la réputation qu'ils ont acquise ici, ne sont pas de ceux qui méritent le plus d'éloges. *Ratta* est célèbre comme violoncelliste, surtout pour l'accompagnement de récitatifs. Comme, au reste, cet instrument est très peu cultivé ici, ainsi que dans toute l'Italie, la disette d'instrumentistes distingués dans ce genre est très sensible.

Personne ne mettra en doute que la musique ecclésiastique ne soit la partie la plus importante à Rome, comme

(1) Pour donner une idée du ton offensant qu'on se permet dans ces satires, j'ajouterai ici celle qu'on a faite sur le pauvre *Bianchi*.

Roma non parli? ingiusta sembri e sorda,
Se di Bianchi l'ardir non si corregge,
Tu che pretendi in musica dar legge,
Dimmi un opra peggior chi si ricorda?
A Jomelli a Piccin con voglia ingorda
Risparmiar non sapesti urli, e corregge
Ed or si tetra musica si regge.
Non s'usi no : ah quanto picò la corda!
Quella corda dich'io, che col terrore
Disne pene terribili, e severe
Moderò dè birbanti il rio furore.
E morta la cagnara, era dovere
E Bianchi n'ebbe sol tutto l'onore
Di un *Libera* comporgli, e un *miserere*!

elle est en général l'application la plus digne de la musique. Mais, pourra-t-on demander, la musique religieuse est-elle cultivée ici à un point qui puisse nous autoriser à entrer là-dessus en de plus grands détails, sans répéter ce qui nous a été dit si souvent sur ce sujet? Nous croyons pouvoir répondre affirmativement; car nous trouvons ici des chanteurs et des compositeurs d'un mérite si original et si réel, qu'on nous reprocherait avec raison de ne donner qu'une esquisse très incomplète et très imparfaite de la musique de Rome, si nous négligions d'en parler avec plus de détails. Et d'abord qu'on nous permette quelques observations sur la musique ecclésiastique de Rome en général.

A l'exception de la chapelle du pape et de l'église de Saint-Pierre (*San-Petro-in-Vaticano*), d'où toute musique instrumentale est bannie, et où l'orgue seul est conservé, la musique religieuse de Rome a subi le même sort que celle de toute l'Italie, bien qu'il y paraisse souvent des productions assez belles, quelquefois même supérieures. De même qu'autrefois la musique fut transportée de l'église au théâtre, dans la suite elle retourna du théâtre à l'église, avec toute cette pompe et tout cet entourage dont elle avait été ornée et surchargée au théâtre; et cette mollesse et cette doucereuse fadeur, nées dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, exercent encore aujourd'hui leurs effets pernicieux dans toutes les églises d'Italie. Autrefois l'ardeur de la foi et de l'amour enflammait l'ame du maître, et l'enthousiasme qui l'élevait aux idées les plus sublimes lui inspirait ces productions immortelles qui n'avaient de rapport avec aucun but terrestre, mais qui proclamaient les louanges et la gloire de la religion et de l'Être-Suprême. Rien ne saurait surpasser le style vrai, pieux et *saint* de ces anciens compositeurs, dont la noble simplicité, dont l'art admirable de transporter l'ame d'une manière irrésistible, sans ornemens bizarres et variés, s'est presque entièrement perdu de nos jours. Cette simplicité dans la musique, au moyen de laquelle les parties principales ressortent dans toute leur force, produit incontesta-

blement un effet beaucoup plus grand et plus imposant; car plus les sons se succèdent avec rapidité, plus ils se perdront dans les voûtes élevées, plus l'impression de l'ensemble sera faible. Si l'art *plastique* des modernes, dit un auteur spirituel, le cède infiniment à celui des anciens quant à la vigueur et à la force des dessins, nous observerons, à peu d'exceptions près, le même rapport entre la musique ecclésiastique des anciens et celle des modernes. On trouve bien rarement dans les productions de nos jours cette précision, cette vérité consciencieuse dans la composition, cette effusion de l'ame qui pénètre tout l'ouvrage, et qui est si propre à donner l'essor le plus sublime à l'esprit de l'homme pénétré de toute l'importance du culte, et profondément ému par le chant religieux qui frappe ses oreilles. Cette étude profonde est le cachet du véritable compositeur, la base fondamentale de tout l'art, et c'est elle dont la théorie, mise en pratique avec un goût éprouvé et un tact æsthétique pur, répand ce charme indicible sur toutes ses productions, qui saisit et enchante même le *profane* (en musique), sans qu'il sache se rendre compte de la cause qui produit ces effets[1].

Nous allons parcourir maintenant les églises principales de Rome, établir un jugement impartial sur leur musique, faire l'énumération des plus distingués de leurs artistes *compositeurs* et *exécutans*, et essayer de donner quelques fragmens physionomiques sur leur individualité.

I. *La Chapelle du Pape au Quirinal*, séjour ordinaire du saint-père, est toujours le plus bel ornement de la lithurgie catholique romaine, quoique ses productions musicales aient un peu perdu, par rapport à leur qualité, à cause de cette disette sensible de *soprani*. Nous avons entendu là des compositions pour quatre, cinq, six et huit voix, de *Palestrina*, *Agostini*, *Anerio*, *Asola*, *Canniciari*, *Carapella*, *Carissimi*, *Cifra*, *Nanini*, *A. Scarlati*, *Sradella*, *Terradellias*,

(1) Ici et dans plusieurs autres endroits nous avons cru devoir retrancher quelques passages d'une métaphysique allemande qui nous a paru ne point convenir à des lecteurs français.

(*Note du rédacteur.*)

et autres. Il est impossible de les écouter sans sentir les plus vives émotions, et sans en retirer en même temps une grande utilité pour la formation du goût musical et les connaissances théoriques et pratiques. C'est dans cette sublime simplicité que le génie profond prend son essor le plus élevé. Les *basses* sonores et pleines du chœur remplissent l'ame d'un étonnement délicieux; ces voix dominent en tous sens le reste de l'ensemble ; les *altos* paraissent vigoureux, et gagnent surtout à être comparés aux voix éteintes par l'âge et presque mourantes des *soprani*. L'accompagnement de l'orgue est toujours imposant et parfaitement adapté à la dignité de la liturgie et au caractère mâle des anciennes compositions. Dans la semaine sainte, la musique a lieu dans la *Chapelle Sixtine, au Vatican*. On a déjà tellement épuisé tout ce qui a rapport à ce sujet que nous croyons devoir nous abstenir d'en parler. Nous rendrons seulement attentifs nos lecteurs au nouveau *Miserere* de *Baini*, qui mérite le plus haut intérêt. Il fut exécuté pour la première fois le jeudi saint de 1821.

Les sujets les plus distingués de cette chapelle sont :

L'Abbate Giuseppe Baini. Ce chanteur et compositeur célèbre, dont les connaissances profondes, tant en théorie qu'en pratique, lui ont fait donner à juste titre l'épithète de *μουσικωτατος* (musicotatos, *eruditus et doctus*, connaisseur et savant), est l'ornement de la chapelle papale. Sa voix de *basse*, énergique et riche, qu'on aime à entendre, surtout dans le plain-chant et dans les *responsorii*, produit l'effet le plus remarquable. Si sa voix se fait souvent entendre à travers les chœurs, c'est uniquement par sa sonorité, sa plénitude, son énergie, sans qu'on soit affecté désagréablement par le timbre d'un crieur, ou qu'on remarque le moindre effort pénible. Il est le maître de chapelle, et, si on voulait nous passer cette expression, nous dirions le *régulateur*[1] des chanteurs du pape, qui sont tellement accoutumés au rhythme de son intonation, qu'ils se passent facilement du battement désagréable de la mesure. De là l'harmonie et l'unité de l'exécution. Moins

(1) Clocheman.

l'oreille sera frappée par ce qu'il y a de mécanique dans la musique, au nombre desquels il faut compter le battement de la mesure, plus l'effusion mélodieuse et harmonieuse pénétrera l'ame et y éveillera les sentimens qu'elle doit exciter.

Cependant, malgré toute la perfection de son chant, ses compositions excellentes, qui sont exécutées alternativement avec celles des anciens maîtres, ont contribué plus puissamment encore à sa célébrité. Il y déploie toutes les ressources de l'art du contrepoint, et une richesse, une profusion rare d'idées, au moyen desquelles il élève ses auditeurs à une hauteur *mystique*. Toute son ame respire dans le *Miserere* qu'il a composé pour la chapelle *Sixtine*, et qui y est exécuté conjointement avec ceux d'*Allegri* et de *Bai*. Tout y est simple, solennel, touchant, et respire l'expression pure d'une ame contrite. C'est lorsque la musique est dépouillée du clinquant des instrumens, et que le compositeur s'est réduit à ses inspirations et à son art, que la main sûre des maîtres peut se faire remarquer. S'il s'élevait plusieurs compositeurs de musique ecclésiastique qui eussent autant d'intelligence et des connaissances aussi profondes, et qui, pénétrés de l'importance de leur art, et doués de l'énergie de leurs prédécesseurs, eussent le courage de fouler aux pieds de misérables préjugés, on résoudrait plus facilement le problème, comment par la musique religieuse on pourrait donner au culte chrétien une nouvelle beauté, à la dévotion une nouvelle chaleur. Ces voûtes majestueuses des temples d'Italie inspirent à l'ame rêveuse des regrets pour ces harmonies puissantes dont elles retentissaient autrefois.

Il nous reste encore quelques mots à dire sur *Baini*, comme auteur. Nous passerons sous silence les petites dissertations historiques et critiques dont il a enrichi depuis quelques années la littérature musicale, pour ne parler que de son dernier ouvrage, qu'il a publié à Florence en 1820, sous le titre de *Saggio sopra l'identità de' Ritmi musicale e poetico*. Il examine dans ce livre intéressant l'i-

dentité du rhythme musical et poétique, tous leurs rapports mutuels, toutes leurs relations symétriques dans les langues cultivées, et il prouve jusqu'à l'évidence que le rhythme des poètes grecs et latins est absolument le même que celui des compositeurs modernes dans toute l'Europe civilisée. Sa monographie *sur Palestrina et sur ses ouvrages*, qui va être livrée à la presse, sera aussi très intéressante pour l'histoire. Elle renfermera un tableau très exact de l'état de la musique des différens pays de l'Europe à cette époque. Un travail historique et critique de cette nature, qui exige des connaissances très variées, une application soutenue et un jugement profond, mérite tout notre intérêt. Nous avons examiné les matériaux que l'auteur a rassemblés, et lu plusieurs morceaux achevés, et nous croyons pouvoir promettre à cet ouvrage le succès le plus complet.

Baini a atteint à peu près sa cinquantième année, il jouit d'une constitution saine et robuste ; puisse son activité enrichir long-temps encore l'art et la littérature !

Cucuccione (*Basso*) peut rivaliser avec *Baini* pour la beauté de la voix ; elle est un peu *lourde*, à la vérité, cependant son intonation est précise et pure. En général, les basses font l'ornement de la chapelle ; elles chantent également bien à voix pleines et à demi-voix. La manière dont ces chanteurs savent filer les sons, leur finesse dans le début, leurs cadences sûres et incomparables, leur expression grave, relèvent d'une manière admirable les beautés de toute composition.

Parmi les *Tenori*, nous ne pouvons citer avec distinction que le seul abbé *Doria*.

Astolfi, *Ferri* et *Mariano Patroni*, chanteurs célèbres depuis long-temps, méritent particulièrement nos éloges. *Astolfi*, dont la voix d'*alto* délicieuse a perdu de son lustre par l'âge, joint à un volume de voix borné à dix notes, la plus grande flexibilité et la pureté la plus délicate. Il montre à quel point le sentiment et l'art peuvent suppléer à la nature. Astolfi jouit d'une estime générale à

Rome, comme compositeur et comme professeur de chant.

Ferri est aujourd'hui le *soprano* le plus distingué : il s'est appliqué avec succès à la formation æsthétique de sa voix par l'expression, la précision et la mise des sons. Ceux qu'il produit sont délicats, moelleux et purs. J'ai eu l'occasion d'entendre ce chanteur dans le couvent des *Filippini*[1], où il chanta un *solo* de l'*Oratorio* de *Cimarosa: S. Filippo Nèri che risuscita Paolo Massimi*. Ses inflexions nettes et légères et sa vocalisation parfaite faisaient distinguer son chant de tous les points de l'église, et prouvaient le goût cultivé de ce chanteur.

Le vieux *Mariano Patroni*, le plus estimé des *soprani* du pape, chante depuis bien des années; il prend cependant part encore à toutes les solennités musicales de quelque importance, surtout pendant les fêtes. Le *clair-obscur* délicieux de son chant, l'art d'enfler et de diminuer les sons par des gradations imperceptibles, composent le mérite principal de ce chanteur, et en font, pour ainsi dire, l'ame du chœur, dont la gloire consiste dans une tradition d'exécution parfaite.

L'organiste enfin, dont le nom ne me revient pas, mérite des éloges, car son jeu, conçu et exécuté dans l'esprit de gravité de la liturgie, porte à des sentimens de dévotion ceux qui en sont susceptibles.

(*La suite au prochain numéro.*)

(1) D'après une coutume très ancienne, on exécute dans ce couvent les *oratorios* des maîtres les plus célèbres pendant le carême. Burney en parle souvent dans ses voyages. J'y ai entendu plusieurs fois, le dimanche, après la bénédiction, les compositions de Cimarosa, Paisiello et Bonfichi.

NOUVEAU SYSTÈME D'ENSEIGNEMENT MUSICAL,

OU TRAITÉ DE COMPOSITION,

PAR JEAN-BERNARD LOGIER[1].

Si l'on faisait la récapitulation de tous les traités d'harmonie ou de composition, ou du moins des ouvrages qui portent ce titre, on trouverait que leur nombre n'est pas inférieur à celui des solféges et des méthodes élémentaires de musique. Outre les erreurs de l'amour-propre, qui persuadent facilement à certains professeurs qu'ils sont appelés à changer la marche de l'enseignement, et qui les déterminent à publier leurs idées, il arrive souvent que ces sortes de publications ne sont que des spéculations mercantiles, où l'on n'a pas même songé à colorer d'anciennes méthodes par l'apparence de la nouveauté. De là, la rareté des bons livres, malgré la multiplicité des volumes; de là aussi, la défiance que montre le public souvent trompé dans son attente ou dans les promesses qu'on lui fait, et l'injustice qu'il montre quelquefois à l'apparition d'un ouvrage utile.

L'auteur de celui que je me propose d'examiner ici, s'il n'a pu se garantir des accusations de charlatanisme qu'on a lancées contre lui, s'est au moins justifié par le succès inoui de sa méthode d'enseignement de piano. La première partie de cette méthode, qu'on peut considérer comme une introduction au nouveau système dont il s'agit, parut, il y a quelques années, en Angleterre, sous le titre de *The first and second companions of Chiroplast* (le premier et le second compagnon du Chiroplaste[2]). Elle

(1) Un volume grand in-4. Prix : 60 fr. A Paris, chez Maurice Schlesinger, éditeur, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n. 97; Londres, chez Green, Soho Square; Berlin, chez Logier.

(2) On sait que le *chiroplaste* est un appareil destiné à guider la position de la main des commençans sur le piano.

trouva des admirateurs si nombreux, qu'il s'en est vendu près de soixante-dix mille exemplaires, et que des écoles multipliées s'établirent en Angleterre, en Irlande et en France, en la prenant pour base de l'enseignement.

Ce n'est pas à une simple instruction mécanique que M. Logier veut aujourd'hui borner ses élèves ; ce n'est pas non plus la science de la composition qu'il veut leur communiquer, car il n'est pas savant. En homme qui connaît son monde, et qui sait combien les Anglais, pour qui il a écrit, craignent les études sérieuses en musique, il n'a point abordé le contrepoint, dont il ne prononce même pas le nom. Ce qu'il appelle la composition, n'est que l'harmonie accompagnée ou écrite : c'est donc comme un traité d'harmonie que je vais considérer son livre, dont j'oublierai le titre un peu trop ambitieux.

M. Logier entre en matière par la formation de la gamme : c'est procéder par ordre. Pour la rendre sensible, il a besoin d'un instrument; or, comme son Traité n'est que la suite du *Companion du Chiroplaste*, c'est au piano qu'il a recours. La position des touches noires et blanches de cet instrument lui fournit les moyens de démontrer le placement des demi-tons. Il y a dans la manière dont il traite cette matière des choses ingénieuses et propres à donner aux élèves, avec facilité, une connaissance suffisante dans la pratique de la formation des tons, et des échelles *diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*.

Passant ensuite aux accords parfait et de septième naturelle ou de dominante, M. Logier, écartant toute idée de renversement, examine d'abord les effets de la succession de ces accords, sans y mêler les notions de leurs dérivés. Les détails dans lesquels il entre sur les diverses formes que subissent ces accords fondamentaux, et sur leur liaison, pourront paraître minutieux aux musiciens instruits; mais ce n'est point pour eux que M. Logier a écrit; sa méthode est destinée aux gens du monde, peu accoutumés à réfléchir sur ces matières, et qui ont besoin que des choses qu'ils considèrent comme

fort abstraites, leur soient présentées à plusieurs reprises sous des formes variées qui leur évitent l'ennui de l'étude.

Lorsque M. Logier arrive à l'origine de la mélodie et de l'harmonie, il ressuscite deux anciennes bases de théorie oubliées depuis long-temps. L'une est la gamme harmonique du cor ou de la trompette; l'autre, *la basse fondamentale.* Deux théoriciens français, Ballière et l'abbé Jamard, avaient essayé, vers le milieu du dix-huitième siècle, de fonder une théorie de l'harmonie sur la considération de la gamme des instrumens de cuivre à sons fixes, l'une dans un livre intitulé, *Théorie de la Musique* [1], l'autre dans des *Recherches sur la Théorie de la Musique* [2]. Cette théorie n'avait point eu de succès. M. Logier ne reproduit pas les calculs arides dont ils avaient hérissé la démonstration de leur système; peut-être même n'en a-t-il point eu connaissance; dans tous les cas, de pareilles démonstrations n'entraient point dans son plan. Il n'a même point eu égard à la différence de conformation entre un instrument construit sur le principe de la division du monocorde, tel que le cor, et d'un instrument tempéré; ce sont là des objets trop compliqués pour la tête des gens du monde, et inutiles pour les pianistes auxquels l'ouvrage de M. Logier est destiné. A l'égard de *la basse fondamentale*, qui a fait la gloire de Rameau pendant soixante ans, M. Logier n'en prend que ce qui lui paraît convenir à sa méthode. On n'y trouve ni génération d'accords par superposition ou par supposition d'intervalles, point de *sixte ajoutée*, point de *double emploi*, aucune de ces rêveries enfin qui avaient été nécessaires au célèbre harmoniste pour former un système régulier de sa basse fondamentale. Les embarras de ce système ne se rencontrent pas chez M. Logier; sa basse fondamentale, toute bénigne, ne prend que ce qui lui convient, et laisse tout ce qui ne s'accorde pas avec elle.

Ce n'est qu'à la page 65e que ce professeur aborde la considération du renversement, et c'est là que son but se

(1) Paris, 1764, 1 vol. in-4.
(2) Paris, 1769, 1 vol. in-8.

développe complètement. On y voit que M. Logier a voulu démontrer précédemment que toute modulation peut se faire au moyen des deux accords fondamentaux, et que *les basses renversées*, comme il les appelle, ne sont que la mélodie passée dans la basse; cette considération est assez ingénieuse. On conçoit que M. Logier reproduit dans ses successions dérivées toutes les modulations qu'il a présentées dans les fondamentales, et de cette méthode résulte une exposition claire de la possibilité de substituer une note de basse à une autre, lorsqu'il en résulte quelque avantage pour la marche des parties.

Passant ensuite à l'accompagnement d'un chant donné, M. Logier donne des formules et des procédés pour trouver différentes basses au même chant, ou pour démontrer qu'une même harmonie peut accompagner des chants différens. Il y a plusieurs fautes grossières dans les exemples, telles que des octaves consécutives entre le chant et la basse, qui me semblent devoir être imputées au graveur, notamment à la page 79; mais en général, les exemples sont assez bien choisis pour l'objet que l'auteur s'est proposé. Les règles données par M. Logier pour le choix des notes dans les basses renversées, ne sont peut-être pas complètes, quoique déjà fort multipliées; mais elles prouvent qu'il possède l'esprit d'observation, et un goût assez épuré. Je l'engage à rectifier la marche du second dessus à la terminaison des exemples de la page 101; cette terminaison est gauche et d'un mauvais effet.

Au premier aspect, le traité de composition de M. Logier manque essentiellement d'ordre, car plusieurs objets qui se tiennent dans tous les ouvrages qu'on a écrits sur la même matière, se trouvent séparés dans le sien par de grandes distances. Ainsi, l'accord de neuvième mineure de la dominante, et tout ce qui s'y rapporte, n'est traité par lui qu'après les nombreux objets que j'ai analysés, et qui sembleraient devoir en être précédés. Mais il ne faut juger un ouvrage que d'après le plan sur lequel il est conçu; or, celui de M. Logier était de ne parler des choses

que lorsqu'il croit en avoir besoin pour ce qui doit suivre. J'avoue que cette méthode me paraît avoir un inconvénient grave, celui de s'éloigner de l'ordre synoptique, si favorable à la paresse humaine; mais elle a aussi des avantages qui lui sont propres; le principal est de ne charger la mémoire que des choses dont elle a besoin, et d'habituer l'esprit à l'analyse. Je ferai cependant remarquer à M. Logier qu'il s'est trompé en faisant précéder sa gamme mineure par l'examen de l'accord dont je viens de parler; il n'en avait pas besoin à cette place : c'était après qu'il fallait le faire venir.

M. Logier est tombé dans une erreur singulière à propos de la *sixte augmentée*, qui se fait sur le sixième degré du mode mineur : il l'appelle *sixte-diésée*. Je conçois que le dièse est l'accident qui donne à cet accord sa physionomie dans certains tons; mais ce n'est qu'un cas particulier de sa constitution. Dans le ton de *fa* mineur, par exemple, où est le dièse? on le chercherait en vain, puisque c'est par un bécarre que la sixte est augmentée.

Je ne comprends pas davantage la dénomination *sixte diésée composée* qu'il donne à la *sixte augmentée* avec quinte. Composée de quoi? Qui ne sait que c'est un *accord de quinte mineure et sixte sensible* altéré dans la basse? Au lieu d'un *accord diésé*, c'est donc un *accord bémolisé.*

Il y a beaucoup d'erreurs partielles semblables dans le Traité de M. Logier; mais il y a aussi des choses utiles et qui dénotent un professeur habitué à réfléchir sur les difficultés qui arrêtent ses élèves. Je ne le suivrai pas dans le reste de ses développemens, parce qu'ils se composent d'une foule de faits particuliers qui échappent à l'analyse; et je me résumerai en disant que le livre de M. Logier est essentiellement un traité d'harmonie, auquel il a mêlé des notions de mélodie et de rhythme; mais que ce n'est point un traité de composition. Il mérite l'attention des professeurs, parce qu'il contient des procédés d'enseignement ingénieux; mais pour l'objet principal que l'auteur s'est proposé, il me paraît trop étendu. Traité de cette manière, l'ensemble des connaissances

musicales aurait cinquante volumes. M. Logier semble avoir voulu faire un livre qui pût dispenser d'avoir un maître pour apprendre l'harmonie, car il est entré dans le développement de cas particuliers qui sont du ressort de celui-ci. Il a voulu tout dire; mais qui peut tout dire? M. Logier ne peut ignorer que son livre, eût-il été quatre fois plus gros, n'aurait pu contenir qu'un très petit nombre des circonstances harmoniques ou mélodiques qu'on peut rencontrer. Un livre didactique doit présenter les bases du système; le professeur fait le reste.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Tamburini (Antoine), né à Faenza, en 1800, a reçu le jour de Pasquale Tamburini, professeur de cor. Son père lui enseigna les premiers élémens de la musique et du chant, et n'eut point à se repentir de l'avoir dirigé dans une carrière où déjà il s'est fait une réputation honorable, et qui semble lui promettre un avenir brillant. Ses études terminées, son père le conduisit à Fossombrone, et le confia aux soins d'*Aldebrando Bossi*, professeur de chant, qui jouissait de quelque réputation. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de onze ans il attirait la foule à l'église de Fossombrone lorsqu'il chantait. De retour à Faenza, il continua d'étudier son art sous la direction de plusieurs maîtres. Les dons heureux que la nature lui avait faits lui furent plus utiles que les leçons de maîtres obscurs pour arriver au degré de talent qu'il montre aujourd'hui.

En 1817, sa voix, après la révolution de la mue, se changea en basse sonore et légère, et l'année suivante il se rendit à Bologne pour y obtenir un engagement. Là il se lia avec quelques jeunes gens qui, comme lui, se destinaient à la carrière dramatique, et qui l'engagèrent à s'unir à eux pour aller faire le premier essai de

leur talent sur les petits théâtres de *Cento*, de *Mirandola* et de *Correggio*, où la saison de la foire appelait les étrangers. *La Contessa di Colle Erboso*, partition de Generali, fut celle qu'on choisit pour cette petite expédition. Tamburini s'y fit remarquer d'une manière si avantageuse, que la pièce fut montée au théâtre communal de Bologne, et qu'elle eut le plus grand succès ainsi que le débutant. Les rôles de Dandini, dans la *Cenerentola*, et de Mustafa dans *l'Italiana in Algeri*, achevèrent de le placer avantageusement dans l'opinion publique.

De Bologne il se rendit à Naples, où il était engagé au théâtre Nuovo. A peine y eut-il été entendu dans quelques représentations, qu'on l'engagea pour l'année suivante. L'*Eugenia degli Astolfi*, de Pavesi, *Chiara di Rosemberg* et *La Festa Miravigliosa* de Generali, *Violenza e Costanza*, de Mercadante, *I Minatori di Scozia*, de Raimondi, *La Gioventù d'Enrico V*, de Carlini, *l'Enrico al passo della Marna*, de Conti, et *lo Scaltro Millantatore*, de Cordella, furent les opéras dans lesquels il chanta pendant la durée de son engagement, et presque tous lui procurèrent des succès éclatans.

Après avoir chanté à Florence, à Livourne et à Turin, il fut appelé à Milan. Il y eut des succès dans *Matilde de Shabran*, et dans *les Pirates*, opéra de Donizetti. Ce fut alors qu'il épousa la fille du chorégraphe Gioia, dont il était devenu épris en chantant avec elle dans l'opéra de Mercadante, *il Posto abbandonato*. Appelé ensuite à Trieste, il s'arrêta à Venise pour y chanter dans un concert qu'on y donnait à l'empereur d'Autriche. Il y produisit beaucoup d'effet dans le trio de *la Gazza*, avec Mme Colbran et Galli, et dans le duo de *Werter*, de Coccia.

En 1824, il chanta à Rome; l'année suivante il était à Venise : il passa celle de 1826 à Palerme, et enfin il se rendit à Milan en 1827. Il est maintenant à Vienne, où il est fort applaudi.

Tamburini est considéré comme l'un des meilleurs chanteurs de l'Italie, et comme la *basso cantante* le plus

distingué de l'époque, après Lablache. A l'extérieur le plus agréable, il joint une voix pure, sonore, étendue, et d'une vocalisation facile et brillante.

(*Extrait du journal de musique italien* I Teatri.)

NOUVELLES DE PARIS.

Les divers théâtres lyriques n'ont point offert d'événemens remarquables depuis plusieurs jours; mais ils se préparent dans le silence à faire des appels à la curiosité publique.

Après bien des tribulations de coulisses, la *Muette de Portici* va enfin se produire sur la scène, avec toutes ses chances de succès; un poème écrit par des hommes spirituels, habitués à commander à la fortune dramatique; une musique charmante, fruit des inspirations d'un de nos musiciens les plus renommés; le retour du rossignol quelque temps égaré (Mme Damoreau); le rétablissement de la santé de Mlle Noblet, dont le talent était si nécessaire pour le rôle de la *Muette;* enfin des décorations qu'on dit fort belles, des costumes exacts et des effets de scène nouveaux; en voilà plus qu'il ne faut pour obtenir à la fois un succès de vogue et durable.

—L'administration du Théâtre Italien n'a point tenu jusqu'ici la promesse qu'elle a faite de nous donner *Tancredi*, chanté par Mmes Pisaroni et Sontag; mais nous ne tarderons pas, dit-on, à jouir du rajeunissement de cette belle production.

—Le directeur de l'Opéra-Comique ne se tient pas pour battu après un échec : un acte (*Le Prisonnier d'état*) est tombé; trois actes vont surgir, et le *Camp du drap d'or*, qui compte une muse différente pour chaque acte, apparaîtra dans tout son éclat dans quelques jours. Vivons donc d'espérance, et faisons des vœux pour que tant d'efforts ne soient pas infructueux.

— Une représentation au bénéfice de Mme Schutz a eu

lieu à l'Odéon, il y a quelques jours. Elle se composait, quant à la musique, de *Tancrède*, arrangé par M. le Mierre de Corvey, et d'un concert, dont la partie instrumentale, exécutée par MM. Herz, Lafont, et Schulz père et fils, a été la plus brillante.

— Un autre concert a été donné le 10 dans la salle des Menus-Plaisirs par Camille Sivori, violoniste italien, âgé de 12 ans. Cet enfant est déjà d'une force remarquable, et annonce un talent distingué. Il est, je crois, élève de Rolla, célèbre professeur du conservatoire de Milan. Mme Demery, M. Clementini, M. et Mme Pagliardini, ont voulu seconder par leur chant le talent du jeune bénéficiaire : il faut leur savoir gré de leur bonne volonté.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

VIENNE. La plus grande partie des chanteurs italiens qui se trouvaient à Milan dans la saison dernière est maintenant dans cette ville. On remarque surtout au théâtre italien *Tamburini*, *Rubini* et sa femme. Les principaux ouvrages qui y ont été représentés depuis leur arrivée sont *La Donna del Lago*, *Il Barbiere di Seviglia*, et *Il Pirata*, opéra du jeune compositeur Bellini, qui a été joué à Milan avec succès. Il ne paraît pas qu'il ait été aussi bien accueilli dans la capitale de l'Autriche, malgré la manière distinguée dont Rubini a chanté le rôle principal.

LISBONNE. Trois opéras ont été représentés sur le théâtre de *San-Carlo*, dans la saison de l'automne. Le premier est le *Temistocle*, de Pacini; le second, *Pietro il Grande*, de Mercadante; le troisième, dont on ne dit pas le nom, a été mis en musique par un jeune compositeur nommé *Evangelista*. Ce jeune homme, Portugais de naissance, est maître de la chapelle royale. Il vient d'obtenir un congé de sa cour pour faire un voyage en Italie. On assure qu'il a reçu de la nature un génie heureux pour son art.

L'opéra de Mercadante, *Pietro il Grande*, avait été écrit pour le théâtre de Parme; il a été fort bien accueilli à Lisbonne. Les principaux chanteurs étaient Mme Giorgi, le *basso cantante* Torri, et le jeune Montrésor, qu'on dit être le tenore qui, parmi tous ceux qu'on connaît en Europe, donne le plus d'espérance.

Un amateur fort riche, nommé le baron de Quintella, vient de faire construire un théâtre à sa terre de Laranjeiras, près de Lisbonne, et a fait écrire par Mercadante, pour l'ouverture de ce théâtre, un opéra nouveau dont le titre est *la Testa di Bronzo, ossia la Campanna Solitaria.* Cet opéra a été joué par des amateurs. Mme Constance Lodi était la prima donna, et le baron de Quintella, *il buffo*. Une société brillante, où l'on remarquait les ambassadeurs étrangers, le prince de Schwartzenberg, et les principaux officiers anglais, assistait à cette soirée. La musique fut fort applaudie par l'auditoire; mais quelques connaisseurs assurent qu'elle est, comme tous les derniers ouvrages de Mercadante, dépourvue d'invention et entachée d'imitations rossiniennes.

MADRID. Le *Crociato* de Mayerbeer a été représenté sur le théâtre italien de cette ville avec le plus grand succès. Mlle Marietta Albini, l'excellent *basso* Maggiorotti, et le jeune tenore Louis Magnani, jouaient les principaux rôles, et ont mérité des applaudissemens unanimes par la manière soignée dont ils ont chanté cet ouvrage.

ANNONCES.

N° 3. Duo chanté par MM. Lemonnier et Valère. Prix : 4 fr. 50 c.

N° 4. Barcarolle chantée par M. Ponchard. Prix : 2 fr. 25 c.

N° 5. Cavatine chantée par M. Ponchard. Prix : 4 fr.

N° 7. Air chanté par M. Ponchard. Prix : 4 fr. 50 c.

N° 9. Romance chantée par Mlle Prévost. Prix : 2 fr. 25 c.

N° 10. Duo chanté par M. Lemonnier et Mlle Prévost. Prix : 4 fr. 50 c.

N° 11. Couplets chantés par MM. Lemonnier et Vizentini et Mlle Prévost. Prix : 2 fr. 50 c.

N° 15. Couplets chantés par M. Valère. Prix : 2 fr. 25 c.

N° 17. Duo chanté par MM. Ponchard et Valère. Prix : 6 fr.

A Paris, chez l'auteur, boulevard Montmartre, n° 10, et chez Frère, éditeur de musique, passage des Panoramas, n° 16.

— *Variations pour le basson*, avec accompagnement d'orchestre ou piano, sur l'air : *Ma Céline*, composées et dédiées à son ami Barizel, premier basson de l'Académie Royale de Musique, par Frédéric Berr, première clarinette du Théâtre Royal Italien, auteur du *Journal d'Harmonie militaire*. Œuvre 36. Prix : 9 fr. A Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1.

Ce morceau a été exécuté au concert spirituel par M. Barizel.

— *Cinq grands quatuors concertans* pour deux violons, alto et violoncelle, composés par *G. Rossini*. N°s 1, 2, 3, 4 et 5 à 7 fr. 50 c. A Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1.

Pour ne pas priver trop long-temps les amateurs d'instrumens à vent du plaisir de jouer ces quatuors, l'éditeur a l'honneur de les informer que l'arrangement pour flûte, clarinette, cor et basson, a été confié au talent de M. Berr, et qu'ils ne tarderont pas à paraître.

Il ne s'agit point ici d'une de ces opérations mercantiles où l'on abuse de la célébrité d'un artiste pour publier sous son nom des morceaux extraits de ses œuvres, et plus ou

moins mal arrangés. Ces quatuors ont été composés expressément par Rossini pour des amateurs napolitains, et sont reconnus par lui.

Certes on n'y trouve point cette piquante originalité qui distingue ses bonnes compositions dramatiques; quelques chants agréables qui y sont semés ne rachètent point un style généralement lâche et peu digne du genre. La coupe des morceaux, basée sur celle des anciens quatuors de Stamitz, de Vanhall et de Cambini, où chaque partie joue alternativement son solo, est passée de mode. Néanmoins on ne peut douter du débit que les éditeurs en trouveront; car il est intéressant d'observer la métamorphose que subit l'homme de génie qui sort du genre auquel la nature l'a destiné, et ses faiblesses sont encore une utile leçon. Depuis que la musique existe, Mozart seul a eu une égale supériorité dans tous les genres; aussi est-il hors de toute comparaison.

— *Variations brillantes* pour piano et violon sur la marche favorite de Moïse, composées pour les concerts de la cour par Henri Herz et P. Lafont. 9 fr. Chez E. Troupenas, rue de Ménars, n° 3.

Cet ouvrage a été exécuté par les auteurs dans plusieurs concerts dont la *Revue musicale* a rendu compte, et, chaque fois, il a obtenu un succès d'enthousiasme.

— Variations pour piano et violon, ou flûte, ou clarinette, sur un air autrichien, composées par Jérôme Payer. Œuvre 127. Prix : 9 fr. A Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1.

AVIS.

Une faute d'impression s'est glissée dans le dernier numéro à l'annonce des Hymnes à trois voix égales de M. L. Jadin. On y lit que l'auteur des paroles est M. A. Jadin, *compositeur de la musique;* il faut lire, *fils du compositeur de la musique.*

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

A ROME.

DEUXIÈME ARTICLE.

La chapelle de l'église de *San-Pietro al Vaticano* est dirigée par *Fioravanti*. Comme dans celle du Pape, la musique instrumentale en est bannie, à l'exception de l'orgue. Mais malheureusement cet instrument éprouve ici le même sort que dans toute l'Italie. On n'y entend qu'un clinquant fastidieux; très souvent même de la musique d'*opéras-comiques* dans le genre moderne. La prédiction qui nous est échappée il y a cinq ans n'a été que trop réalisée. Nous avions dit alors: «*Rossini* s'est acquis une influence irrésistible sur le théâtre; pour achever son triomphe, il ne lui manque plus que l'église, et ce moment n'est pas éloigné.» En effet le voilà arrivé ce moment. Toutes les protestations les plus énergiques des hommes sensés sont inutiles. En vain on reproche au maître de chapelle la profanation de ce *roi* des temples. Il s'excuse en alléguant le faible prétexte qu'aujourd'hui il n'y a que cette musique qui obtienne faveur, pendant que les églises resteraient vides, si on y exécutait la musique plus sévère, plus grave et bien plus appropriée à sa destination, des anciens compositeurs [1]. Parmi les pièces de musique que nous avons entendues ici, celles à deux chœurs de *Pittoni*, *Fog-*

(1) Le curé d'une église très fréquentée de notre capitale ayant reçu quelques reproches de son supérieur, sur des abus semblables de son organiste, qui ne jouait également que des airs d'opéra, répondit que c'était précisément par là qu'il lui devenait possible de pourvoir à la subsistance de beaucoup de pauvres; il ajouta que si on lui interdisait de faire jouer ces pièces, sa paroisse s'appauvrirait insensiblement. Il prétendait que depuis cette noble institution, la recette pour les pauvres se montait chaque fois de 40 à 50 fr., pendant qu'autrefois elle ne passait jamais 10 fr. *Difficile est, satyram non scribere.*

gia, *Ballabene*, *Costanzi*, *Colonna*, *Clari*, *Benevoli*, nous ont paru les plus belles ; et cependant elles ne répondaient pas entièrement à notre attente. Cette chapelle est bien inférieure à celle du Pape, quoiqu'il s'y trouve également des sujets distingués.

A leur tête se trouve le maître de chapelle *Fioravanti*. Ce compositeur, dont les opéras sont connus, aimés et estimés dans toute l'Europe, fut appelé à cette place peu de temps après le départ de *Zingarelli* pour Naples. A cette époque il commença à abandonner la carrière du théâtre, où ses ouvrages, pleins de mérite par leur simplicité, leur modulation parfaite, et leur expression vraie et originale, lui avaient donné la réputation d'un maître célèbre et recherché, surtout pour les opéras bouffes. Les caprices spirituels qui lui font dédaigner souvent les formes ordinaires, le véritable *humor*, ses saillies piquantes, son comique original, ses caricatures ingénieuses, donnent à ses partitions une empreinte toute particulière. Comme la vivacité de son imagination est toujours guidée et tempérée par la raison, ses œuvres pour le théâtre peuvent être recommandés sans restriction à l'étude des élèves. Son *parlante* (le langage mis en chant des bouffes) n'a pas été surpassé depuis. Ses compositions pour la musique d'église, qui ne sont arrangées que pour un ou deux chœurs, à cause de leur destination, méritent plus de faveur qu'elles ne paraissent en trouver. Si l'on ne peut pas toujours être satisfait de l'ensemble, si le plan trop peu médité n'est pas toujours bien conduit, si le style n'est pas assez élevé, les idées pas assez profondes, d'autres qualités viennent racheter ces défauts. Si Fioravanti, dans le temps, eût été plus sévère envers lui-même, s'il avait pu donner plus de temps à l'étude de l'ancien style de la musique religieuse, il serait devenu assurément un des compositeurs les plus distingués dans ce genre.

Fioravanti a 60 ans ; il vit très retiré, et partage son temps entre sa famille et son art. Les derniers essais qu'il fit, il y a quelques années, dans l'opéra, n'ont pas été couronnés de succès.

Les chanteurs les plus remarquables de cette chapelle sont : le *musico Sgatelli*, le *contralto Pellegrini* et le *tenor Todran*. Les *basses* ne comptent pas de chanteur bien distingué dans leurs chœurs.

Sgatelli doit être placé incontestablement au premier rang des chanteurs de la chapelle. Sa théorie du chant est reconnue comme la meilleure par les connaisseurs ; on recherche beaucoup son instruction à Rome. Nous avons déjà dit plus haut qu'il a la place de *maëstro degli Orfanelli ;* il s'occupe avec un soin particulier des jeunes castrats qui commencent à se réunir. Il a beaucoup lu, et est le plus cultivé des *soprani* de Rome.

Pellegrini, bien qu'il commence à vieillir, conserve encore la voix pure, belle et susceptible de beaucoup de nuances. Nous n'avons vu aucun chanteur qui possédât à un si haut degré de perfection l'art d'enfler le son et de le soutenir ; c'est pourquoi aussi ses leçons sont très recherchées.

Todran, *tenor* distingué, possède comme *Sorretti*, chanteur à l'église de *Santa-Maria-Maggiore*, une voix superbe. Tous les deux ont un talent bien remarquable pour le chant, soit qu'ils chantent dans l'église, soit dans un salon ; partout ils se distinguent par une intéressante originalité ; et véritablement, sans le talent, l'organisation la plus parfaite de la voix n'est rien ; nous regrettons l'instrument inanimé qui manque du souffle créateur. Le son sortant sans vie de la bouche du chanteur, comment pourrait-il échauffer l'ame de l'auditeur?

Tout ce qui a été dit jusqu'ici sur la musique religieuse en général, et sur celle de Saint-Pierre en particulier, peut s'appliquer aussi, à quelques restrictions près, au temple de *San-Giovanni-Laterano*. Le maître de chapelle *Terziani* se distingue par ses compositions où le contrepoint est employé avec une rare sagacité ; son chant est coulant, son harmonie naturelle et correcte. S'il n'a pas plus de génie que ses collègues, s'il leur cède en force et en chaleur, il a fait des études plus profondes, plus constantes, plus sérieuses ; son jugement est plus sûr et plus vrai.

Cet homme très estimable a passé dix-sept ans dans la capitale de l'Autriche, et s'y est acquis tant d'amis, comme maître de chant, qu'il serait inutile d'en tracer ici un portrait plus détaillé. Nous ne pouvons cependant nous refuser à faire mention de l'extrême complaisance avec laquelle il nous seconda dans nos recherches sur la musique à Rome. A peine eut-il appris que nous nous occupions de la recherche des matériaux pour l'histoire de la musique de ce pays, qu'il fouilla dans sa bibliothèque et qu'il nous apporta tous les manuscrits qui y avaient rapport, et les lettres d'anciens maîtres. Ses jugemens sur la musique, et surtout sur le chant, sont aussi intéressans qu'instructifs. Nous avons pris note de quelques-unes de ses remarques, dont nous allons faire part aux lecteurs.

« La musique est une poésie de sons, qui embrasse l'éloquence et la peinture, pendant que la poésie est composée de l'éloquence, de la musique et de la peinture. »

« La musique et la poésie sont, pour ainsi dire, nos seconds élémens, dont la création nous a été réservée par la nature. »

« Les règles de la musique, dictées par la nature, sont, que le musicien ne doit ni créer, ni anéantir. »

« Il y a une logique, une rhétorique, une æthétique musicale; elles doivent être étudiées avec soin par tous les compositeurs. »

« Notre cœur comprend sans paroles, et, lorsqu'il est touché, il a tout saisi. »

« Un compositeur judicieux fera beaucoup d'effet, en représentant d'une manière agréable le beau ou le bien, ou le bien et le beau réunis dans la nature. »

« Le compositeur qui sait émouvoir par son art l'ame de ses auditeurs a seul pénétré les mystères de l'harmonie; les nombres, qui ne sont que des exemples de calcul aux yeux du grammairien sans génie, sont pour lui des proportions, des préparatifs magiques, au moyen desquels il fait naître un monde idéal. »

« Il n'y a que l'artiste qui sache mettre un frein aux essors excentriques de son génie par l'étude la plus appli-

quée de l'art, et qui, ayant acquis ainsi des connaissances profondes, gouverne le monde des sons; il n'y a que lui qui sache employer les moyens les plus frappans de son art, là où ils feront le plus d'effet. »

« L'histoire dit que, dans les premiers opéras, où l'orchestre était placé encore derrière les coulisses, chaque personnage du drame était accompagné d'un seul instrument, qui restait le même pendant toute la pièce. Cet instrument devait être approprié au caractère de son rôle. Quelle leçon pour tant de compositeurs qui ne cherchent que le fracas! »

L'église de *Santa-Maria-Maggiore*, la troisième en rang, avait eu pour maître de chapelle le *maëstro del Fante*, mort il y a quelques années. Il était artiste plein de connaissances, et homme du monde en même temps. Trop souvent aussi, pour obtenir la faveur du public, il sacrifia trop à la mode. L'idée dominante qui le guidait était celle de joindre au style sévère et vigoureux des anciens l'élégance des modernes. On ne saurait douter que le compositeur qui poursuit ce but trouve, dans le domaine de la musique religieuse, un vaste champ où il peut déployer la richesse de son génie et la profondeur de ses vues; mais, comme nous l'avons déjà remarqué, l'influence du goût de l'époque, l'envahissement des instrumens, les petits sons doucereux dans le chant, tout cela l'égara, surtout vers la fin de sa vie. Le principe qu'il proclamait partout, et qui devait exciter vivement l'intérêt des Romains, « qu'il fallait répandre le goût pour les ouvrages des plus grands maîtres, et que les anciens classiques étaient propres, de préférence à tous les autres, à bien diriger ce goût », lui attira grand nombre d'élèves et de partisans. Si le zèle que montraient, en faveur de ses grandes compositions, des panégyristes aveugles, avait été plus judicieux et accompagné de plus de prudence, *del Fante* n'aurait pas suivi si souvent la routine ordinaire et prosaïque, qui lui enleva presque toute sa réputation. Sa place est remplie provisoirement par *maëstro Gregorio Basili*

de Loreto. La chapelle ne présente, au reste, rien qui soit digne de remarque.

L'église de *Santa-Maria-Trastevere*. Le maître de chapelle de cette église est le vieux *Guidi*, élève de *Magrini*, de Florence, qui avait été formé dans l'école de Clari. Ce Nestor des compositeurs d'église romaine se distingue par sa force et son énergie. Judicieux et sévère, il dédaigne les vains ornemens et l'ostentation dans la pratique de son art. Il ne s'éloigne pas de la coutume des anciens maîtres, malgré tous les changemens que le temps a produits. Ses harmonies sont toujours correctes, ses parties de basse parfaites. Il ne manque pas de génie, mais il ne le cultive pas assez. C'est pourquoi ses compositions, quoique abondantes en beautés par les contrepoints, présentent toujours quelque chose de sec et de raide. Nous sommes tentés de lui appliquer les paroles que *Schubart* rapporte avoir été prononcées souvent par *Agrell*, chef de la chapelle d'Hanau. Agrell disait « qu'il regardait la musique comme une arithmétique masquée. Si, en effaçant les notes d'ornement, ajoutait-il, je n'y trouve pas le squelette de l'arithmétique la plus fine, ma thèse est fausse. » C'est ainsi que pense et qu'agit encore aujourd'hui *Guidi*. Il peut être regardé à Rome comme modèle d'une application pure, constante et incorruptible.

Parmi les autres artistes qui se trouvent à Rome, nous signalerons encore à l'attention de nos lecteurs :

L'aimable *Morroni*, sorti de l'école florentine de *Sborgi*[1] et *Guidi*; il est compositeur très distingué, et son talent pour le chant n'est pas moins remarquable. Il est généralement cité comme le premier et le plus beau *tenor* à Rome.

(1) *Gasparo Sborgi*, maître de chapelle des grands-ducs Léopold et Ferdinand, et des ex-rois d'Étrurie, naquit en 1737, à Florence, et était là directeur d'une réunion de professeurs qui s'était placée sous la protection de sainte Cécile. Ce compositeur, zélé et riche en talens, de l'école de *Bartolomeo Felici*, écrivait dans le style le plus pur. Ses compositions pour l'église peuvent être comptées parmi les ouvrages classiques en ce genre.

Cet artiste eut la complaisance de nous faire entendre, dans le cercle d'amis choisis, quelques-unes de ses dernières compositions pour le chant. Les finesses, la pureté de ce chant italien nous ont plongé dans une douce extase. Simplicité et innocence, c'est là le caractère distinctif de ses airs. Ils n'imposent pas autant qu'ils s'insinuent dans l'ame par leur douceur. Ils ne contiennent pas beaucoup d'idées nouvelles ; mais ces idées sont toujours bien conduites, et présentées d'une manière intéressante. En un mot, *Morroni* fait preuve d'un goût exquis et de connaissances distinguées dans la partie *harmonique* et *technique* de son art. Nous l'avons entendu à différentes reprises dans des concerts; il faisait naître chez tous ses auditeurs les sentimens que son chant devait exprimer. Tout respirait l'amour dans son début charmant du *duo* de *Hayden: Saper vorrei se m'ami.* Mais comment décrire le chant? Comment rendre par des paroles ces sensations délicieuses qu'il fait naître? Ce qui paraît lui donner le plus de charmes, c'est qu'il ne chante que ses compositions, qui s'accordent avec son individualité. Il est toujours sûr de la victoire dans les morceaux où il a occasion de déployer la souplesse de son esprit, la délicatesse de ses sentimens. Sa voix pure, veloutée, pleine et jeune encore; sa modération étonnante, vu sa richesse en moyens; le juste calcul de l'effet que fera telle ou telle intonation sur ses auditeurs, tout cela assure à *Morroni* la supériorité sur tous ses rivaux. Il pourrait, avec ses talens éminens, se vouer au théâtre; mais la crainte de ne pouvoir s'entendre à tromper le public et la vérité l'en a retenu jusqu'ici.

Migliorucci, élève de *Zingarelli*, et autrefois directeur de musique de l'ex-roi d'Espagne, est un des clavecinistes les plus distingués. Ses compositions pour cet instrument ne sont pas moins estimées. Il recherche et obtient surtout l'approbation de cette partie du public qui aime à se rendre compte, au sein même de la jouissance, des motifs de cette jouissance. Une mélodie agréable et naturelle, source de toute expression vraie dans la musique,

de l'unité et de l'originalité, sont admirées dans toutes ses compositions.

Migliorucci possède à fond l'art de traiter d'une manière originale les idées légères et agréables, quoiqu'il en ait rarement de neuves. Il sait présenter avec intérêt les idées déjà connues. Nous l'avons entendu jouer et accompagner le chant dans quelques cercles, et nous sommes obligés d'avouer que nous n'avons vu, dans toute l'Italie, rien qui pût rivaliser avec lui dans ce genre. Il ne possède pas seulement le talent de reproduire en *miniature* avec la plus étonnante fidélité les partitions les plus difficiles et les plus compliquées, de faire sentir distinctement la marche essentielle ou accidentelle des instrumens, de préparer avec art toute espèce de transition, d'exécuter avec une facilité surprenante les transpositions dans les modes demandés; en un mot, il ne remplit pas seulement tout ce qu'on peut exiger d'un instrumentiste accompli, mais il seconde encore le chant d'une manière admirable. Guide certain, il raffermit la voix dans les passages les plus difficiles, lui donne plus de relief là où il en résulte quelque effet, et guide le chœur de la manière la plus judicieuse. *Migliorucci* peut avoir quarante ans, et a des manières très distinguées.

Bandonelli, également célèbre comme poète et comme compositeur, est élève du *P. Teofilo*, qui s'est acquis une si grande réputation par ses compositions religieuses, et qui était sorti de l'école de *Clari* et *Sacchioni*.

Pour le chant et l'expression poétique, il s'est formé sur *Zingarelli*. Nous regardons *Bandonelli* comme un *génie* pour la poésie, comme un beau talent pour la musique. Poète, il crée; compositeur, il arrange. Ses ouvrages sont tous d'après les règles de l'art, et prouvent une grande profondeur de jugement. Il a fait la musique de quelques sonnets de *Pétrarque* et de quelques stances du *Tasse* avec tant d'esprit, d'art et de soin, qu'à chaque mot est donnée sa valeur æthétique et technique. Il a prouvé que, dans le grand nombre des compositeurs, il était celui qui saisit

avec le plus d'exactitude les idées délicates ou fortes que le poète avait indiquées. Si Bandonelli était aussi original, aussi riche en invention, qu'il est heureux dans le choix de ses airs, il s'acquerrait des titres immortels à la célébrité. Les *Preghiere a Dio,* composées pour trois voix, sont ce qu'il y a de plus beau dans ses œuvres, publiées à Naples. Bandonelli vit très retiré, et regrette en philosophe les erreurs de son époque, qu'il châtie souvent très poétiquement dans ses satires. Son dernier poème inédit, dans le genre didactique, *Sulla Musica odierna,* contient tant de passages pleins d'esprit, tant de portraits piquans des compositeurs de nos jours, qu'il mériterait bien les honneurs d'une traduction.

(*La suite au numéro prochain.*)

NOUVELLES DE PARIS.

Le *calme-plat* des théâtres, dont je parlais dans le dernier numéro de la *Revue* s'est prolongé jusqu'aujourd'hui, au moins à l'extérieur. Cependant on s'occupe sérieusement à l'Opéra de *la Muette de Portici,* qui doit être jouée sous peu de jours, et au moment où j'écris, on annonce pour jeudi 21, *le Camp du drap d'or*, ouvrage en trois actes à l'Opéra-Comique, et *Tancredi*, chanté par Mmes Pisaroni et Sontag, au Théâtre Italien. Du reste point de nouveautés à celui-ci. Eh! comment pourrait-on en donner? il n'y a rien en Italie qui mérite d'être appris et joué. Comme je l'ai répété plusieurs fois, les acteurs seuls auront désormais, et jusqu'à ce qu'il paraisse un homme nouveau, le privilége d'attirer le public.

Mais puisqu'on ne peut compter sur le présent, pourquoi n'aurait-on pas recours au passé? Pourquoi n'essaierait-on pas de faire entendre les belles choses de Cimarosa, de Paisiello ou de Guglielmi? Les anciens opéras renferment trop de récitatifs: on pourrait en retrancher et resserrer l'action, trop souvent languissante pour le goût actuel;

il y manque des morceaux d'ensemble ; mais on pourrait en intercaler quelques-uns qu'on tirerait d'autres anciens opéras. On pourrait même faire des pièces mieux conduites que les anciennes farces, et y adapter des morceaux qu'on choisirait dans ce qu'il y a de plus remarquable. Par exemple, *Il Re Teodoro* est un assez bon sujet de pièce : on pourrait l'arranger, y introduire quelques trios et quatuors des autres opéras de Paisiello, et l'on en ferait un ouvrage délicieux, s'il était bien exécuté.

Surtout, il faudrait bien se garder d'y introduire de la musique de la nouvelle école, qui ne ferait pas avec l'ancienne une opposition, comme on pourrait le croire, mais une tache. La manière d'instrumenter est trop différente aujourd'hui de ce qu'elle était autrefois pour qu'on puisse allier l'une et l'autre musique. Il faudrait donc que nos chanteurs consentissent à renoncer aux flots de notes auxquels ils sont accoutumés, et à chanter simplement. Je sais que cela est beaucoup plus dificile; mais on leur tiendrait compte de leurs efforts. Il serait impossible que le beau *septuor* de l'opéra que je viens de citer ne produisît pas le plus grand effet, si l'exécution était bonne. Les trois rôles de basses, qui sont importans, pourraient être chantés par Galli, Levasseur et Balfe; ceux de ténors, par Donzelli et Bordogni, et ceux de soprano, par Mlles Sontag et Blasis. En supposant que le succès ne répondît pas complètement aux espérances, on aurait du moins essayé quelque chose, ce qui vaut mieux que d'assurer qu'on ne peut rien faire.

— L'Odéon est à peu près perdu pour la musique; le directeur de ce théâtre n'en veut pas. Mme Schutz est partie: c'est une perte; car, malgré des défauts considérables, elle était ce qu'on avait de mieux. On assure qu'à la fin de ce mois, une partie de l'excellent orchestre, qui était à peu près tout ce qu'on pouvait louer à l'Odéon, sera renvoyé. On ne conservera que ce qui est nécessaire pour jouer *Blaise et Babet*, *Ambroise*, et autres ouvrages de même force.

Je conviens que la position de l'Odéon et la nature de



son privilége étaient de grands obstacles à sa prospérité; mais je pense qu'on pourrait mieux finir que ne le fait M. Sauvage.

— On parle beaucoup depuis quelques jours d'un privilége de second Opéra-Comique. Chacun a sa version ou fait ses conjectures. Selon les uns, ce privilége serait accordé à une dame qui le céderait à une compagnie moyennant la bagatelle de *cinq cent mille francs*. Le second Opéra-Comique serait placé au théâtre Favart, et l'Opéra-Italien irait rue Lepelletier, où il jouerait alternativement avec l'Opéra-Français. D'autres assurent que l'administration du *Théâtre des Nouveautés*, qui vient d'être changée, fait beaucoup d'efforts pour transformer son privilége de jouer des vaudevilles et des comédies, en celui de représenter l'opéra-comique, afin de profiter de sa proximité de Feydeau, quand ce théâtre sera abattu. Une troisième version, qui paraît plus certaine, dit que le privilége n'est encore qu'en projet, et qu'il sera accordé à la société actuelle de l'Opéra-Comique, pour l'exploiter en succursale. Cela aurait des avantages et des inconvéniens que je développerai quand l'événement sera connu.

— J'ai parlé du projet de rétablir les anciens exercices des élèves du Conservatoire, en adjoignant à ceux qui sont maintenant dans les classes les professeurs distingués qui ont reçu leur éducation musicale dans cet établissement. Ce projet est devenu une réalité; l'orchestre, les chœurs, les solos sont organisés, et nous reverrons les beaux jours de la musique en France. On n'exécutera dans ces concerts que de la musique qu'on n'entend point ailleurs, ou qui est complètement inconnue en France. Déjà les répétitions sont en activité. On prépare un concert pour l'anniversaire de la mort de Beethoven, où l'on n'entendra que de la musique de ce grand artiste. Parmi les morceaux que l'on cite comme devant entrer dans sa composition, on remarque la belle symphonie héroïque, qui n'a jamais été exécutée à Paris, et un concerto de piano, qui serait joué par un de nos plus célèbres pianistes.

FÉTIS.

— M. Louis Jadin, chevalier de la Légion-d'Honneur et gouverneur des pages de la musique du Roi, qui avait dédié à S. M. le roi de Prusse un œuvre de trois quatuors, dont la *Revue* a rendu compte, vient de recevoir une lettre très flatteuse de ce monarque, accompagnée d'une bague en brillans d'un grand prix.

— MM. Bohrer frères et Pixis doivent donner, le 2 mars prochain, dans les salons de M. Pape, rue de Valois, n° 10, une soirée musicale qui ne peut manquer d'attirer les amateurs, autant à cause du talent remarquable de ces artistes, que par la composition du concert, dont voici le programme.

PREMIÈRE PARTIE.

1. Premier morceau d'un nouveau quintetto pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse, composé par M. Pixis, et exécuté par l'auteur, MM. Bohrer, Sina et M. ***.
2. Air de *Rossini*, chanté par M. Bordogni.
3. Nouvelle fantaisie pour violon, composée et exécutée par M. A. Bohrer.
4. Duo de Paccini, chanté par Mlle Sontag et M. Bordogni.
5. Nouveau trio concertant pour piano, violon et violoncelle, composé sur des airs *du Colporteur*, exécuté par MM. Bohrer frères et M. Pixis, les auteurs.

DEUXIÈME PARTIE.

6. Nouveau duo pour deux pianos, sur un air de *Rossini*, composé par M. Ch. Schunke, et exécuté par l'auteur et M. Pixis.
7. Adagio et rondo pour violoncelle, composé et exécuté par M. Max. Bohrer.
8. Air de *Mercadante*, chanté par Mlle Sontag. (Cet air a été spécialement composé pour Mlle Sontag.)
9. Duo pour violon et violoncelle, composé et exécuté par MM. Bohrer frères.
10. Air *suisse*, varié pour le chant, piano, violon et violoncelle, composé par M. Pixis, et exécuté dans le dialecte suisse par Mlle Sontag, MM. Bohrer et l'auteur.

On trouve des billets chez MM. Pleyel, boulevard Montmartre; Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97; MM. Bohrer, rue Feydeau, n° 26; et M. Pixis, rue Taitbout, n° 25.

Prix des billets, 10 francs.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Varsovie. Depuis long-temps notre public désirait entendre le célèbre Charles Lipinski[1], dont les journaux étrangers avaient annoncé les éclatans succès : plusieurs circonstances s'y étaient opposées jusqu'à ce jour. A l'admiration et à l'enthousiasme que produit un talent supérieur, se joignait le juste orgueil national. Le premier concert de M. Lipinski a eu lieu au Théâtre royal; jamais assemblée plus brillante et plus nombreuse ne s'y était réunie: l'empressement était tel que huit jours d'avance les loges et les places étaient retenues. M. Lipinski a été accueilli avec un enthousiasme général et au milieu de vifs applaudissemens, qui se sont renouvelés pendant tout le temps qu'a duré le concert, et qui ont redoublé après le dernier rondo, morceau qui a réuni tous les suffrages par les beautés du premier ordre qu'il contient, et après lequel le virtuose a été demandé pour recevoir de nouveaux applaudissemens, et pour être témoin de l'admiration qu'il avait inspirée.

On s'accorde généralement à dire que le son de violon de M. Lipinski est d'une force, d'une rondeur, d'une netteté au-dessus de tout ce qu'on a entendu jusqu'ici. Les plus grandes difficultés sont vaincues par cet artiste avec une facilité surprenante; son jeu est à la fois éner-

(1) M. Lipinski, violoniste polonais, âgé d'environ vingt-cinq ans, a dans le nord de l'Europe la réputation d'un instrumentiste extraordinaire. Il vient de passer plusieurs années en Russie. Des artistes distingués, qui ont vu quelques morceaux de sa musique, nous ont assuré qu'il faut être prodigieusement habile pour les exécuter.

gique et brillant, moelleux et expressif. Dans l'*adagio* il est souvent mélancolique; mais son imagination est toujours riche et abondante.

Quelques jours après le concert, les professeurs de l'université de Varsovie, les savans, les littérateurs et les artistes, ainsi que plusieurs membres de la *société royale des Amis des sciences*, se sont réunis à un grand dîner donné à Lipinski, dans lequel le patriarche des savans polonais, J.-U. Niemcewicz, président de la société royale des Amis des sciences de Varsovie, porta un toast au héros de la fête, comme un témoignage de l'intérêt que tous les Polonais portent à sa gloire. Pour consacrer la mémoire de cette solennité, MM. Dmochowski et Goslawski ont lu des vers composés par eux à l'honneur de Lipinski.

Rostock. Un choix de musique sacrée a été exécuté dans la cathédrale de Rostock, au bénéfice des établissemens de charité. L'orchestre et les chœurs se composaient de plus de quatre cents artistes sous la direction de Weber. Les morceaux qu'on a fait entendre dans cette solennité sont: une grande antienne de Seb. Bach, un récitatif et un air de Graun, des psaumes de Hændel, et une partie de la *Création* d'Haydn. L'exécution a répondu au zèle et au talent des artistes, et le résultat a été des plus satisfaisans pour le noble but qu'on s'était proposé.

Berlin. On vient d'exécuter ici un choix de musique sacrée, sous les auspices de M. le comte de Brühl, au bénéfice des établissemens de charité. On y a entendu *Il Davide penitente* de Mozart, composition admirable qui est plus appréciée chaque jour, et la messe solennelle en *mi bémol majeur* de C.-M. de Weber. Cet ouvrage, empreint d'une belle couleur religieuse, a produit le plus grand effet.

Dans une autre occasion, nous avons entendu la *Création* d'Haydn. Les chœurs et l'orchestre se composaient de plus de trois cents personnes. Madame Krause Wranizki s'est distinguée dans les solos.

Il vient de paraître ici un ouvrage intitulé: *Souvenirs sur la vie, les opinions et les compositions de Charles-Marie de*

Weber, avec un portrait très ressemblant de ce compositeur. Ce livre est bien écrit, et contient plusieurs particularités très intéressantes.

Dresde. *Opéra italien.* La troupe de cette saison se compose de la signora Palazzesi, *soprano*; de Mlle Schiasetti, *contralto*; de MM. Pesadori et Bonfigli, *tenori*; de Benincasa et Zezi, *basses.*

La saison a commencé par la *Pastorella Feudataria*, de Vaccai; mais les meilleurs chanteurs ne sauraient soutenir une musique aussi faible, et cet opéra a succombé après quelques représentations. Il a été remplacé par la *Gazza Ladra.* Mme Palazzesi a mérité d'unanimes applaudissemens dans le rôle de *Ninetta.* Le *Crociato in Egitto* a été ensuite monté avec beaucoup de soin.

Opéra allemand. Le dernier ouvrage de l'infortuné C.-M. Weber (Oberon) a été représenté sur ce théâtre avec tout le luxe possible. A la satisfaction d'entendre le chant du cigne, se joignait le désir d'être utile à sa veuve et à ses enfans, au bénéfice desquels la représentation était donnée.

Leipzick. Mlle Schechner a fait à Leipzick un court séjour, et a été le principal ornement de la saison musicale. Elle a rempli les rôles de donna Anna, dans *Don Juan*; d'Emmeline, dans la *Famille Suisse*; d'Agathe, dans le *Freyschütz* et la *Vestale.* Son style est admirable; à une voix pure et étendue, qu'elle n'a point la sotte ambition de faire briller par des ornemens déplacés, elle unit un jeu noble et expressif. Les habitans de Leipzick sont ravis qu'un engagement ait été contracté avec elle pour la saison prochaine.

Berggeist (l'Esprit de la montagne), opéra de Spohr, a été représenté dans cette ville pour la première fois. Cet ouvrage, monté avec soin, a obtenu un brillant succès, et l'on peut assurer que plus il sera connu, plus il sera apprécié à sa juste valeur.

Londres. Un banquet splendide a été offert à Clémenti, le 17 janvier dernier, par MM. J.-B. Cramer, Moschelès, et quelques autres artistes célèbres de Lon-

dres, comme une marque du respect et de l'estime que l'on professe pour sa personne, et comme un hommage dû à son talent.

Sir G. Smart présidait cette fête à laquelle assistaient MM. Horsley et Collard, vice-présidens, et plus de soixante professeurs, facteurs d'instrumens et éditeurs de musique. On remarquait parmi eux MM. Braham, Attwood, Bishop, Liverati, Griffin, Neate, Potter, F. Cramer, Dragonetti, Coccia, Crivelli, Dizi, Sola, Peile, Schlesinger, Meves, Nicholson, Sale, Kiallmark, Novello, Burrowes, Major, Parry, Beale, Webbe, Leete, Clifton, Blewitt, Barnet, Holder, Stodart, W.-F. Collard, Tomkinson, Preston, Willis, Chappell, d'Almaine, Addison, etc., etc. Sir G. Smart a présidé parfaitement cette belle assemblée.

Après qu'on eut porté la santé du roi, qui fut accueillie par de grands applaudissemens, un *glee* [1] de Horsley fut chanté par Terrail, Goulden, J.-B. Sale et Leete. Après le second toast, le président annonça que M. Cramer allait se mettre au piano. Ce grand artiste exécuta la belle sonate en *la*, de Clémenti (œuvre 2), avec une grace parfaite et un goût exquis. En proposant la santé de M. Clémenti, le président présenta un court aperçu de sa vie, comme compositeur et comme pianiste; il parla de l'éclat qu'il a répandu sur l'art musical, et termina son discours en assurant le Nestor des pianistes que l'admiration qu'on avait pour son talent égalait la vénération qu'inspiraient ses excellentes qualités à tous ceux qui avaient le bonheur de le connaître. Le grand artiste se leva avec toutes les marques d'une profonde émotion, au milieu des acclamations de l'assemblée entière : il répondit en peu de mots au président, et finit par dire : « Je considère ce jour comme le plus glorieux de ma longue existence. » Un *glee* écrit par M. W.-F. Collard pour cette occasion, et mis en musique par M. Bishop, fut ensuite chanté avec beaucoup d'effet; le compositeur

(1) Chanson anglaise à plusieurs voix.

accompagnait ce morceau, digne du sujet qui l'avait inspiré.

La santé de M. Cramer fut portée à la satisfaction générale; M. Moschelès exécuta ensuite parfaitement la sonate de Clémenti, dédiée à Kalkbrenner; puis, remerciant de l'honneur qu'on lui faisait de boire à sa santé, il dit, qu'il était doublement reconnaissant de l'occasion qu'on lui offrait, de proclamer publiquement combien il était fier d'être l'élève du grand maître qu'on voulait fêter : il fut fort applaudi.

Une fantaisie pour la flûte admirablement exécutée par Nicholson et accompagnée par J. B. Cramer, fut suivie d'un toast *à la mémoire de Haydn, de Mozart et de Beethoven;* après quoi, le président informa l'assemblée que M. Braham voulait bien se faire entendre; il chanta avec beaucoup d'expression « the year that's awa' [1] », introduction de la stance suivante écrite par M. Parry.

Here's to Clementi, whose fame
Sheds a halo of light round us a';
Long, long may he live, and look back with delight
On the days o' the years pass'd awa' [2].

Ce morceau fut unanimement redemandé. Il fut suivi de plusieurs autres. L'un des plus remarquables de la soirée a été le duo de Clémenti en *mi* ♭ (œuv. 14) que Cramer et Moschelès ont joué avec une perfection au-dessus de tout éloge. L'assemblée entière applaudit avec transport cette admirable exécution.

On chanta un beau *glee* à cinq voix d'Attwood; ensuite le président se levant et portant pour dernier toast : *l'immortelle mémoire de Hændel*, annonça que, connaissant le vif désir qu'avaient les assistans d'entendre *the father of the piano-forte* (le père du piano-forté), il l'avait sollicité de leur accorder cette faveur, et qu'il y avait consenti avec bonté, malgré le long laps de temps qui s'était écoulé de-

(1) L'année qui est écoulée.

(2) Voilà ce Clémenti dont la réputation répand autour de nous un torrent de lumière; puisse-t-il vivre long-temps et se reporter avec plaisir vers le passé !

puis qu'il avait renoncé à jouer en public, et l'accident qui lui était arrivé au poignet pendant son séjour en Russie, accident dont il ne s'était jamais guéri.

Les applaudissemens qui suivirent cette annonce ne furent pas moins sincères que bruyans. Clémenti fut conduit au piano par le président et MM. Cramer et Moschelès. Le plus profond silence régnait dans l'assemblée, dont quelques membres n'avaient pas entendu Clémenti depuis plus de vingt-cinq ans, et dont la plus grande partie n'avait jamais joui de ce bonheur.

Il prit pour thème celui du premier concerto de Hændel. Sa physionomie s'anima pendant son improvisation, où il déploya une telle puissance d'exécution, une telle richesse d'harmonie, qu'il arracha des larmes à ses auditeurs, dont l'imagination était à la fois remplie de brillans souvenirs et de tristes pressentimens. Ainsi finit cette touchante cérémonie qui laissera de longs souvenirs parmi les artistes qui y assistaient.

Théâtre du Roi. — A la fin de décembre dernier, M. Laurent a signé un engagement par lequel il devenait locataire de ce théâtre, pour la saison suivante, moyennant une somme de 4000 livres, payée d'avance sur celle de 8500 fixée pour la location. M. Laurent est parti aussitôt pour Paris, où il espérait se procurer l'argent qui lui était nécessaire. On disait qu'il voulait s'efforcer d'engager Rossini à se mettre de moitié dans son entreprise, mais il paraît pour le moins douteux que ce célèbre compositeur, qui n'a pas moins de prudence que de génie, se hasarde dans une opération si dangereuse. Si l'on se rappelle qu'on a accordé à Mme Pasta 5000 livres, à Mme Caradori 1800 livres, à Curioni la même somme, etc. etc., sans compter les bénéfices qui leur sont garantis, on jugera facilement qu'un directeur doit succomber dans une pareille entreprise, quelles que soient d'ailleurs son habileté et son activité. Le théâtre a ouvert la saison par *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer. Les rôles étaient distribués entre Curioni, Sapio, Porto, Pellegrini, et Mmes Caradori, Daval et Brambilla.

En confiant à Mme Caradori le rôle de Marguerite, on a bien peu consulté ses moyens. Pour donner de l'effet à ce rôle, il faudrait le talent de Mme Catalani ou l'énergie de Mme Pasta. Le genre de Mme Caradori est tout-à-fait différent; elle réussit seulement dans le style doux et gracieux. On a souvent reproché à Curioni sa froideur; pour éviter ce reproche, il a forcé sa voix d'une manière peu agréable. Quant à Pellegrini, pour en faire l'éloge, il faut se reporter aux temps passés. Porto, la *contrebasse* de la troupe, a été incontestablement le meilleur; mais est-il bien destiné à être une *basse chantante ?*

M. A. Sapio a fait son début dans cet opéra. Sa voix comme ses traits étaient presque entièrement perdus sous un bouquet de plumes énormes. On ne peut encore lui prédire du succès sur la scène de l'opéra; mais il est certain cependant qu'il possède des moyens.

Il me reste maintenant à parler de l'orchestre, et l'on ne peut mieux faire que de rapporter les propres paroles d'un correspondant qui est en même temps juge éclairé et témoin irrécusable. « On avait, dit-il, annoncé au pu-«blic que l'orchestre serait augmenté d'artistes, tirés du «concert de musique ancienne et du concert philharmo-«nique; mais la vérité est qu'on n'y a pas fait *la plus lé-«gère augmentation.* Pourquoi le directeur de la scène et «celui de la musique n'ont-ils pas prévenu le public que «MM. Mori, Lyon, F. Ware et Monzani, quatre des meil-«leurs exécutans, avaient donné leur démission, ainsi «que plusieurs autres par dégoût de l'administration? Où «se trouve donc alors l'augmentation ? Il y a beaucoup «de choses à dire contre l'imprévoyance des directeurs, «mais cet établissement doit bientôt, dit-on, passer en «d'autres mains, et l'on espère qu'on y fera les change-«mens et les augmentations nécessaires. »

DRURY-LANE. On a représenté sur ce théâtre *Isidore di Merida, opéra nouveau,* ou soi-disant tel; car il est de fait que cet ouvrage, rajeuni au moyen de suppressions et d'additions, n'est autre que *the Pirates* (les Pirates), par-

tition qui a obtenu tant de succès autrefois, grace à la jolie musique de Storace. Aujourd'hui ce n'est plus qu'un *pasticcio*. On a conservé seulement quelques morceaux de Storace, auxquels on en a ajouté d'autres de MM. Braham, Cooke, Mercadante et Balduci. M. Braham a consulté ses moyens dans ce qu'il a écrit pour lui-même, et l'on peut dire qu'il n'a jamais chanté avec plus de goût que dans cet opéra. M. Cooke s'est occupé principalement de renforcer l'instrumentation des morceaux conservés, en y introduisant des instrumens qui n'étaient point en usage il y a trente ans. Il s'est acquitté de cette tâche avec discernement; mais il a composé une ouverture aussi bruyante et *inhumaine*, si l'on peut s'exprimer ainsi, que le goût moderne peut le désirer.

Mme Ferron a reparu sur la scène anglaise, après un séjour de quelques années en Italie. Elle possède une voix assez étendue, mais peu agréable. Son intonation est parfaitement juste. A la fin de l'opéra, elle a chanté des variations qui ressemblent beaucoup à l'air de Rode, chanté par Mme Catalani.

La mise en scène de cet opéra est soignée; les décorations sont belles, et les costumes très riches. Dans l'ensemble de l'exécution, on a toutefois regretté l'absence d'une bonne basse.

On a donné ensuite sur ce théâtre *the Turkish lovers* (les Amans Turcs), qui ont été représentés alternativement avec *Isidore di Merida*. Les principaux rôles étaient remplis par Mme Ferron et par Braham.

Covent-Garden. Le faible opéra de *Native Land* a eté repris à ce théâtre. Mme Vestris remplissait le rôle de *Biondina*, miss Hughes celui de *Clymante*, et M. Wood celui d'*Aurelio*. Ainsi que dans beaucoup d'autres circonstances, Mme Vestris a soutenu l'ouvrage par son talent; miss Hughes, en dépit des flatteries qui lui ont été prodiguées, n'a rien de ce qu'il faut pour occuper une place sur la scène pendant une saison d'hiver. Elle manque de méthode et chante souvent faux. M. Wood ne vaut guère mieux.

L'opéra du *Sérail* se traîne péniblement sur cette scène. On a trop retranché de la musique originale, et on en a surtout trop ajouté de nouvelle ; mais avec une troupe aussi médiocre, que pourrait-on faire de bon ?

COMPOSITION MUSICALE.

COURS DE MÉLODIE,

PAR M. BLOC,

Second chef d'orchestre du théâtre royal de l'Odéon,
Rue Monsieur-le-Prince, n° 25.

Enseigner les règles de la mélodie, c'est enseigner *l'art de créer des chants.*

La mélodie est sans contredit la plus importante partie de l'art musical : c'est cependant celle qui n'a pas encore été professée. Il ne faudrait pas pourtant imaginer que son enseignement n'est pas possible : ce serait une fausse conséquence, une grande erreur.

Les règles de la mélodie existent ; elles sont d'une simplicité, d'une évidence et d'une clarté remarquables, et si remarquables, que nous sommes sûrs qu'il nous sera facile de démontrer et de convaincre que la mélodie est le plus positif des beaux-arts.

Il ne nous appartient point d'expliquer la longue absence de méditations à cet égard ; mais nous devons dire que c'est à cet oubli de recherches et d'analyses qu'il faut attribuer le peu de progrès des études musicales sous ce rapport. Ainsi l'on voit souvent des personnes qui, après avoir étudié avec soin l'harmonie ou l'accompagnement, sont obligées de s'arrêter, parce que ce qu'elles ont appris est sans application, ou ne s'applique qu'à l'accompagnement des créations qui ne sont pas leur propre ouvrage.

Nous croyons rendre un service important à l'art musical en entreprenant un Cours de mélodie. Il doit avoir un

heureux résultat. C'est le principal but que nous nous proposons.

Ce n'est point dans un prospectus qu'on peut expliquer en détail la méthode d'enseignement que nous voulons suivre : toutefois il nous semble convenable d'annoncer que les élèves qui suivront notre cours apprendront comment on crée les idées musicales, comment ces idées s'enchaînent, quel développement on peut leur donner, quelles coupes et dimensions sont les plus convenables aux compositions que l'on se propose.

Les règles que nous établirons ne seront point créées pour soutenir un système : elles dériveront toutes des exemples les plus imposans, que nous puiserons dans les auteurs célèbres français et étrangers, depuis *Hændel* jusqu'à *Rossini*.

Il est de notre devoir de dire que c'est à M. *Reicha* que nous devons les connaissances que nous avons acquises dans cette belle partie de l'art. C'est ce célèbre professeur qui a posé les principes; nous n'aurons d'autre mérite que celui de les avoir développés. C'est après lui avoir soumis nos idées, et avoir été encouragé par son approbation que nous nous sommes décidé à faire ce cours.

Il y aura deux cours, l'un pour les dames, l'autre pour les messieurs. Chacun de ces cours aura lieu trois fois par semaine : deux jours seront consacrés à l'étude de la mélodie, le troisième aux élémens de l'harmonie.

Les personnes qui auraient déjà étudié l'harmonie ou l'accompagnement, pourront se borner au cours de mélodie.

Pour suivre notre cours avec fruit, il est nécessaire que l'élève qui nous honorera de sa confiance, soit à même de déchiffrer facilement un morceau de musique vocale ou instrumentale.

Ce cours commencera dans le courant du mois de février 1828, et se terminera à la fin du mois de mai de la même année.

Le prix de la souscription est de 100 fr. pour le cours entier, et de 70 fr. pour ceux qui ne suivront que le cours de mélodie.

Nous prendrons des arrangemens avec les personnes qui désireraient avoir des leçons particulières. On aura la facilité de se réunir plusieurs pour la même leçon, ce qui conviendra particulièrement aux Institutions et aux Pensionnats.

Bloc.

ANNONCES.

Sei duettini a voce di tenore e contralto, con accompagnamento di piano-forte, composti e dedicati alla signora contessa di Sant'-Antonio, da F. Paer, cavaliere della Legione-d'Onora, e direttore della musica di S. M. Libri 1 e 2, a 6 fr.

Paris, Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

Dans ces légers badinages échappés de la plume d'un compositeur célèbre, on retrouve avec plaisir une facture élégante et pure, dont les exemples deviennent malheureusement chaque jour plus rares.

— On trouve chez Henri Lemoine, éditeur, marchand de musique et d'instrumens, rue de l'Échelle-St-Honoré, n° 9, les morceaux suivans :

Extraits de la Méthode pratique rédigée pour le piano, par Henri Lemoine :

N° 1. Principes de musique, 5 fr.

N° 2. Exercices préparatoires, 3 fr. 75 c.

N° 3. Exercices d'arpèges et de tierces, 3 fr. 75 c.

N° 4. Exercices de gammes et de cadences, 3 fr. 75 c.

N° 5. Tous les exercices réunis, 12 fr.

Mélange pour le piano sur les plus jolis motifs de la Somnambule, par Henry Karr. Op. 211. Prix : 4 fr. 50 c.

— *Introduction à l'étude de l'Harmonie*, ou Exposition d'une nouvelle Théorie de cette science, par Victor Derode (de la Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, de la Société d'Émulation de Cambrai). Un

vol. in-8° avec 7 planches. Paris, chez Treuttel e t Wurtz libraires, rue de Bourbon, n° 17; et à Lille, chez Vanackere père. Prix : 9 fr.

Nousrendrons compte de cet ouvrage.

— Thème varié pour le violon principal avec accompagnement de deux violons, alto et basse, ou de piano-forté, dédié à M. Auguste Harlé par G. E. Neukome. op. 1. Prix 5 fr.

— Rondeau brillant pour le violon principal avec accompagnement d'orchestre, dédié à B. Jumentier, ancien maître de chapelle, par le même. op. 2. prix 7 fr. 50 c.

— Thème varié pour le violon principal avec accompagnement de quatuor ou de piano, dédié à M. Vogel, à Lille, par le même. op. 3, prix 7 fr. 50 c. A Paris, chez Richault, boulevard Poissonnière, n° 16, au 1er.

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer plusieurs fois que nos provinces commencent à se peupler de professeurs et d'amateurs habiles. Plusieurs d'entre eux cultivent la composition avec succès. Voici un nouveau Violoniste, habitant d'une ville manufacturière, qui lance dans le monde des essais qui nous ont paru d'un bon augure pour la réputation future de l'auteur.

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE
A ROME.

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.

Sirletti, élève de *Jannaconi* [1], est connaisseur, claveciniste, et compositeur. C'est dans l'accompagnement des anciennes compositions qu'il déploie toute la force de son talent. Les psaumes de Marcello sont son triomphe. Nous avons assisté à plusieurs réunions musicales dans sa maison, et nous y avons toujours trouvé des chanteurs et des cantatrices distingués, un auditoire très choisi. C'est là que nous avons entendu de nouveau la signora Marconi-Schoenberger.

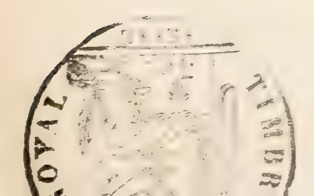
Nous avons été peu disposés dans le temps à rendre hommage à sa voix de basse, qui nous a toujours affecté désagréablement. Pour cette fois-ci, le solo de ténor que nous lui avons entendu chanter dans le vingt-huitième psaume de Marcello nous a ravis : tous ses sentimens, toute son ame, semblaient passer dans sa voix. Le *tenor* signor *Gioannini* et le *basso* vigoureux *Sarti* ne contribuèrent pas peu à l'effet que produisit l'exécution de ces psaumes. Nous ne pouvons nous empêcher de signaler surtout les vingt-troisième et vingt-sixième psaumes. Ce dernier, grandiose et inimitable par sa vérité et son expression, est remarquable encore par le triomphe exprimé dans le thème des chœurs. Mais pour en revenir à Sirletti, c'est comme compositeur pour le piano qu'il se

(1) Compositeur romain, mort depuis peu, dont le style majestueux, surtout dans les psaumes à plusieurs voix, mérite toute notre admiration. De la clarté, des rapports justes, des idées et des suites d'accords frappantes, beaucoup d'art dans la composition du récitatif et de la déclamation, une connaissance profonde de tous les moyens de l'art, une condescendance au goût de son siècle qui ne dégénérait jamais en servile esclavage, voilà ce qui nous paraît caractériser ce compositeur.

distingue le plus. Unité de style, vivacité et vérité de l'expression musicale, chant toujours intéressant et coulant, sans difficultés inutiles, caractérisent ses compositions. Plût à Dieu que tant de compositeurs, qui se perdent dans le brouillard par leur style maniéré et affecté, imitassent la sagesse de *Sirletti*, d'*Asioli* ou de *Pollini;* ils ne feraient pas regretter si souvent dans leurs ouvrages un chant pur et beau, des harmonies naturelles et puisées à la source de l'art!

Grazioli (qu'il ne faut pas confondre avec le compositeur du même nom, mort à Venise en 1820[1]) a publié plusieurs opéras et de la musique ecclésiastique. Nous croyons qu'il devrait se borner à composer dans le premier genre. Il paraît ne pas avoir fait les études nécessaires pour réussir dans la musique religieuse; or, il n'est pas donné à l'homme de produire quelque chose de grand sans un travail constant. Ce *maëstro* a composé la musique pour une messe célébrée le jour de Saint-Joseph 1821, dans la célèbre *Rotonde* (aujourd'hui *Santa-Maria ad Martyras*). Elle fut exécutée d'une manière supérieure, tant par l'orchestre que par les chanteurs. On y a remarqué des passages qui auraient mérité les plus grands éloges dans tout autre endroit que dans ce lieu saint. Mais on a eu lieu de regretter que tout ce qui, dans les compositions des anciens maîtres, était calculé pour inspirer à l'auditeur des sentimens de piété et de religion, en ait été banni. Aussi était-il impossible d'apercevoir, dans les traits des auditeurs, la moindre émotion religieuse. Ces impressions étaient celles qu'on ressent à la représentation d'un opéra. Jamais nous n'aurions pensé que des compositions si peu dignes du temple dans lequel elles sont exécutées eussent

(1) Ce *Grazioli* de Venise avait occupé cinquante ans la place d'organiste à l'église de Saint-Marc; en acceptant il avait été obligé de s'engager à publier tous les ans quelques compositions musicales. C'est ainsi que nous possédons plusieurs ouvrages supérieurs de ce maître. Il serait à désirer que des connaisseurs s'occupassent à faire connaître quelques-unes de ces compositions au public musical; leur auteur est un successeur digne des célèbres Legrenzi, Biffi, Lolli, Galuppi, Bertoni.



pu s'y introduire; mais, en revanche, Grazioli paraît doué de beaucoup de talent pour la composition des opéras. Nous avons trouvé dans son *Pellegrino bianco* des passages dont pourraient s'honorer les auteurs les plus célèbres. Au moins permet-il aux chanteurs de chanter et d'être accompagnés par les instrumens, pendant que tant de compositeurs modernes font *chanter les instrumens*, et ne donnent qu'un rôle secondaire aux chanteurs. Nous lui reprocherons seulement de se plaire par trop à se répéter lui-même.

Il nous reste à parler encore du *dilettantisme* à Rome. Lorsque des hommes doués d'intelligence, d'un jugement profond, d'un goût solide, s'accordent pour réunir à un digne but des élémens épars, il en résulte des avantages qui peuvent être, comme le montre l'histoire, d'une grande influence pour l'art. C'est ainsi que le goût est dirigé et s'épure. On apprend à estimer ce qui est beau et à écarter dans son jugement toutes les considérations qui n'ont pas pour objet l'art même; le public apprend à connaître peu à peu les chefs-d'œuvre de la musique. Le dilettantisme peut donc servir, pour ainsi dire, de mesure à la civilisation d'un pays.

Mais l'horizon se rembrunit quand nous devons parler de l'état du dilettantisme à Rome. Quel que soit le mérite de beaucoup de *dilettanti*, ils s'isolent, et il n'y a pas même d'idée d'une réunion entre eux. Nous croyons même pouvoir assurer hardiment que, ni à Rome, ni dans aucune autre ville de l'Italie, une pareille réunion aura jamais de durée. Je veux parler d'une association d'hommes de talent, qui eussent à cœur d'ennoblir, de relever un art si dégradé de nos jours, de s'approprier ce qui pourrait y paraître de distingué. Isolés comme ils le sont, leur rapprochement n'est qu'instantané, et ce n'est pas un même esprit, un amour également ardent pour l'art, qui les enflamme. En général, le cours des événemens a imprimé au goût de la nation une direction qui paraît l'écarter à pas de géant de la perfection de l'art. On n'ose, on ne peut résister au fracas des productions si bizarrement co-

lorées de nos jours. On se les arrache, et on oublie l'essentiel, le grand, le sublime, qui, développant autrefois si bien les dispositions pour cet art, excitait le sentiment pour le beau, et élevait toutes les facultés de l'ame. Nous avons entendu ici plusieurs des chefs-d'œuvre de *Haydn*, *Mozart*, *Cimarosa*, et nous avons trouvé qu'on ne savait pas apprécier ou comprendre toutes leurs beautés. Les amateurs du chant sont les plus nombreux. Comme ils sont un des principaux ornemens de Rome sous le rapport musical, nous ne saurions nous refuser d'en nommer les plus distingués. Le marquis *Ceva*, le comte *Bolognetti*, MM. *Sardi*, *Cartoni*, *Fontana*, *Moncada* (qui chante aujourd'hui avec beaucoup de succès dans les opéras), *Campagnoni*, *Giovanini*, *Baratti*, sont remarquables par leur belle voix et l'excellente école dont ils sortent. Le nombre des dames qui se distinguent par leurs talens supérieurs pour le chant est beaucoup plus grand. Nous nous bornerons à signaler M[mes] *Carradori*, *Pellegrini*, la duchesse *Lante* (pour laquelle *Zingarelli* a composé la Jérusalem délivrée), les trois sœurs *Ferretti* (qui sont en même temps clavecinistes distinguées), les signore *Perugini*, *Agricola*, *Paolina*, *Martinelli* (élève de Sgatelli), *Grossi* (qui joue très bien aussi du violon et du violoncelle), *Masi*, *Hœser* (très connue en Allemagne, et qui a épousé l'avocat *Vera*), et enfin la signora *Marconi-Schoenberger* (qui a quitté Rome depuis quelque temps).

En examinant quel est le résultat obtenu en faveur de l'art par un si grand nombre de beaux talens[1], et en voyant qu'il n'existe pas une seule réunion musicale, même d'une importance secondaire, dans cette ville, le mérite individuel de ces amateurs, quoiqu'il soit remarquable en lui-même, perdra beaucoup à nos yeux. Il est vrai qu'il se forma, il y a quelques années, une société musicale de trente membres environ, sous la direction du jeune marquis *Muti Papazurri* (élève intelligent et riche en talent du vieux *Guidi*, et également habile à jouer du violon, du piano, et à composer pour le chant); mais, outre que ce

(1) Nous aurions pu en rendre la liste plus complète.

nombre n'est pas assez considérable, à proprement parler, cette société n'a jamais été constituée ; car ses membres ne se présentent que pour l'exécution de quelques airs, duos, etc., sur l'invitation du directeur. Les instrumentistes sont beaucoup trop reculés pour pouvoir comparer cette réunion à ce qui existe de semblable en Allemagne. On ne vise qu'à des effets, et on s'efforce de cacher la triste médiocrité par de faux brillans, à peu près comme on a coutume d'enduire de vernis un meuble vermoulu. On ne désespère pas cependant de voir renaître cette institution sous des auspices plus heureux.

Nous finirons par faire mention de plusieurs amis de la musique, dont le mérite est reconnu et célébré partout. Nous nommerons d'abord le comte *Bucella*, qui excelle dans la science du contrepoint, et qui est élève de *Guidi.* Ses grandes connaissances en musique lui ont assuré le premier rang parmi les *dilettanti* de Rome. Ses psaumes, composés dans la manière de *Marcello,* s'ils étaient publiés, ne pourraient qu'augmenter sa réputation. Ce comte demeure maintenant à *Civitavecchia,* où il occupe une place du gouvernement.

M. *Pezzella,* élève du P. *Sabbatini,* et fils du célèbre compositeur dont il porte le nom, se guidant d'après les meilleurs principes puisés à la source des belles-lettres et des arts, joint à de vastes connaissances dans les mathématiques des études profondes dans la théorie musicale. Connaisseur distingué, son jugement est regardé à Rome comme la pierre de touche pour le mérite réel de tout ouvrage musical.

Enfin nous devons parler encore de l'abbate *Portunato Santini* et de sa célèbre bibliothèque de musique, qui mérite d'être visitée par tous ceux qui s'intéressent à cet art. Cet homme distingué s'occupe, depuis vingt-six ans, à recueillir tout ce que l'art a produit de meilleur depuis sa renaissance. Nous y trouvons toutes les productions du *Dante,* de *Pétrarque,* du *Tasse,* de *Ciampoli, Capilupi, Balducci, Chiabrera,* avec celles de *Giustiniani, Saverio Mattei, Evasio Leoni, Fr. de Rogatis,* etc.; toutes les compositions

distinguées qui sont exécutées tous les ans dans la chapelle du pape, dans l'église patriarchale, en général dans toutes les églises et sur les théâtres; tous les chefs-d'œuvre de l'école romaine, napolitaine, vénitienne, bolonaise. Il a un catalogue dont la lecture est instructive, et excite l'admiration de ses lecteurs. On peut se procurer ici à des prix modérés des copies des ouvrages qui se trouvent dans cette bibliothèque. Les connaissances de *Santini* dans la littérature de la musique théorique et pratique sont plus qu'ordinaires; ses jugemens sur les artistes et sur les productions de l'art sont intéressans; il croit que les thèmes de nos anciens compositeurs, quelque étranges qu'ils paraissent souvent dans le siècle actuel, sont plus riches en vérités psychologiques et æthétiques que l'anatomie philosophique ne saurait y en découvrir. De là il déduit la conséquence que, si l'art doit rester *art*, et ne pas servir de simple *passe-temps*, on doit s'occuper beaucoup plus des ouvrages classiques qu'on ne le fait généralement. Eh! qui n'en conviendrait pas? Abstraction faite de l'intérêt qu'ont ces œuvres par rapport à l'histoire de l'art, il s'y trouve une expression de sentiment, un caractère qui doit plaire à tous ceux qui aiment la nature dans sa pureté, et à qui Dieu a donné la faculté de les comprendre. Il est vrai qu'on doit avancer avec le siècle; mais celui-là seul avance qui sait déterminer avec précision ce qui a été fait pour la perfection de l'art par les compositions modernes, ce qui ne peut se faire qu'avec une parfaite connaissance des anciens ouvrages.

La musica merita d'esser studiata
..... sia detto per animar la gioventù;
A non lassiar miseramente perire quella
Mirabile scienza.

STEFFANI.

DISSERTATION SUR LE VIOLON,

TIRÉE DE L'ESSAI HISTORIQUE SUR CET INSTRUMENT,

PAR M. CARTIER.

Simplicité, grace et perfection, telles sont les qualités de ce bel instrument, qu'on peut appeler à la fois l'interprète du cœur, le miroir de l'ame, et le confident aimable de toutes les pensées. L'antiquité du violon, c'est-à-dire du chélys égyptien, source et type de tous les instrumens à corps concave, à table d'harmonie et à manche, soit pincés, soit frappés, soit à archet, cette antiquité, disons-nous, remonte aux siècles les plus reculés et aux peuples les plus célèbres de l'orient. Mais, selon toutes les apparences, c'est dans l'occident que ce chélys a été transformé très anciennement, et qu'il est devenu peu à peu ce que nous le voyons aujourd'hui[1]. L'archet, nouveau Prométhée, l'a vivifié en lui transmettant par son contact ce feu sacré[2] qui l'a placé, par ses sublimes effets, au-dessus de tous les instrumens de musique.

Quelques auteurs modernes ont voulu donner au violon, ou du moins à l'instrument qui l'a précédé, une haute origine en le faisant naître chez les Grecs, et d'autres chez les Romains. Les premiers ont prétendu qu'Aristophanes, dans sa comédie des *Nuées*[3], a désigné les violes; qu'Anacréon, dans son *Ode à Apollon*, les a aussi indiquées[4]; que

(1) Boisjelou, *Mémoires inédits.*

(2) « C'est ce feu sacré qu'une fiction ingénieuse fait dérober par « Prométhée pour animer l'homme. » (Baillot, *Méthode du violon*, p. 158, 2e partie, *de l'expression et de ses moyens.*)

(3) Πρῶτον μὲν αὐτὸν τὴν λύραν λαβόντ' ἐγὼ κέλευσα
Ἆσαι Σιμωνίδου μέλος τὸν κριὸν ὡς ἐπεκτὴ
Ὀδ' εὐθὺς ὡς ἀρχαιῶν εἶναι ἔφασκε τὸ κιθαρίζειν.

(4) Ἱερὸν γάρ εστι Φοίβου κιθάρη, δάφνη.

Plutarque, dans le septième de ses *Symposiaques*, où il attribue la lyre à Apollon[1], semble faire soupçonner que c'est de la viole dont il est question; qu'Athénée, dans son quatorzième livre, où Anaxilas sépare la lyre d'avec la cythare[2], Lucien, dans le dialogue d'Apollon et de Mercure, et Érasme, dans ses *Chyliades*, ont également désigné la viole. Les autres ont voulu la trouver dans le chélys ou lyre dont parle Ovide, dans ses vers adressés a Pison[3]. Mais toutes ces citations[4] n'ont aucun rapport avec l'instrument dont il est ici question, ni avec aucun autre à archet qui l'ait précédé. Les mots grecs λύρα, κιθάρη, βάρβυτον, et le mot *chelys*, ne peuvent faire supposer un instrument de cette espèce.

Blaise Viginere[5] est celui qui a le plus accrédité cette opinion erronée en entassant dans ses annotations, sur les tableaux de Philostrate, tous les passages grecs et latins

(1) Ἆρά γε (εἶπεν) ὅσιον ἐστιν ὅτι τοῦ ἀπόλλωνος ἥκοντος εἰς τὸ συμπόσιον ἡρμοσμένην τὴν λύραν ἔχοντος.

(2) Ἐγὼ δὲ βαρβίτους τριχόρδους πηκτίδας,
Κιθάρας, λύρας σκιδάψους ἐξήρτυον.

(3) Sive chelyn digitis, et eburneo verbere pulses
Dulcis Apollinea sequitur testudo cantus;
A te credibile est Phœbo didicisse magistro,
Nec pudeat pepulisse lyram, cum pace serenâ
Publica securis excellent omnia terris.
Nec pudeat Phœbea chelys, si creditur illis
Pulsari manibus quibus et contenditur arcus.

(4) Nous pourrions accumuler les citations, mais elles ne prouveraient pas davantage.

(5) Blaise de Viginere, né en 1522, mort en 1596, fut successivement secrétaire du duc de Nevers et de Henri III, roi de France. Il est regardé comme un savant dont l'érudition était immense et prodigieuse. Ses nombreux ouvrages le prouvent assez; cependant il suivit le torrent, ou peut-être est-ce lui qui commença, au 16e siècle, à confondre le plectre avec l'archet; faute grave qui ne date que de cette époque, mais qui a causé postérieurement beaucoup d'erreurs dans cette partie si intéressante du violon. Ses citations accumulées sur ce sujet nous porteraient à le croire. Mais que la faute soit de lui ou d'un autre, nous ne lui devons pas moins une grande quantité de recherches et de citations dont nous nous sommes servis pour notre ouvrage, parce qu'elles sont toujours exactes et sûres.

où il a cru voir la viole et même le violon, traduisant toujours les mots *plectrum* et *pecten* par archet. Ainsi, il veut la voir dans les hiéroglyphes de Jean-Pierre Valeriano, et dans la médaille de Scribonius Libon, citée par le même Valeriano. Cette médaille représente un autel ou puits, *puteal*, et les instrumens de musique qui sont taillés sur ce puteal, dit Viginere, sont des lyres [1]. Il ne dit pas positivement que ce sont des violons; mais par ce qui précède et par ce qui suit il le donne assez à entendre. Comme cette médaille a induit en erreur bien des auteurs, qui ont pensé qu'elle était le monument le plus positif et le plus certain de l'existence du violon du temps d'Horace, nous allons nous arrêter un moment sur elle, et prouver qu'on ne peut rien conclure à cet égard.

Jean-Pierre Valeriano [2], dans son *Traité des hiéroglyphes*, liv. 47, présente cette médaille de Scribonius Libon, personnage d'une grande autorité et d'une famille de Rome très ancienne [3]. Elle est en argent, et offre d'un côté une tête avec cette inscription : *Paulus Lepidus concord.*, et au revers un puits [4] ou un autel [5], autour duquel sont ces mots : *Puteal Scribon. Libo.* Elle fut frappée pour perpétuer la mémoire d'un *puteal* [6] que Libon avait fait con-

(1) Viginere, sur Philostrate, 10e tableau, Amphion. *Annotation.* pag. 150, édit. de Paris.

(2) Jean-Pierre Valeriano naquit à Bellune, dans la Marche-Trévisane, après le milieu du 15e siècle, et mourut à Padoue le 25 décembre 1558, âgé de 81 ans. Il était de l'ancienne famille des Bolzani. Il fit de si grands progrès dans les lettres, que les personnes les plus savantes de son temps le recherchèrent. Toute la famille des Médicis l'honora de sa protection et de sa bienveillance; il refusa l'archevêché d'Avignon, et se contenta de la dignité de protonotaire apostolique et de comte. Le plus considérable de ses ouvrages est celui des *Hiéroglyphes*, ou commentaires latins sur les lettres sacrées des Égyptiens et des autres nations, auxquels Lælio Augustin Curion ajouta deux livres.

(3) Voyez Vaillant, *Familles romaines*, *Scribonie.*

(4) Un puits, selon Viginere, Laborde et Valeriano.

(5) Un autel, selon Millin, *Antiq. nation. de France*, tom. IV, ch. 51, p. 12. Cet auteur dit positivement que les instrumens sculptés sur le *puteal* sont des lyres et non des violons.

(6) *Puteal* veut dire couvercle d'un puits. Il y avait à Rome, près du

struire dans le Forum pour servir à l'auditoire qui se tenait auprès du tribunal du préteur. Libon fit sculpter sur ce *puteal* des instrumens de musique, afin de faire comprendre aux juges et aux plaideurs que la justice, de même que la musique, ne peut avoir de bons effets que par un parfait accord; que les juges ne doivent écouter que la vérité, et que les avocats qui veulent le bien de leurs parties ne doivent dire que ce qui est à propos, évitant toutes les chicanes qui ne servent qu'à confondre le bon droit et à troubler les juges et les tribunaux[1].

Telle fut, dit-on, l'intention de Libon en faisant sculpter sur ce *puteal* des lyres dont la forme est très allongée, et non des violons, comme le prétendent quelques auteurs qui assurent que cet instrument était connu à Rome du temps d'Horace, parce que ce poète, parlant du *puteal* dans sa dix-neuvième *Épître*, liv. 2, s'exprime ainsi :

Forum putealque Libonis
Mandabo siccis.

A l'appui de leur opinion, ils citent encore ce vers d'Ovide :

Qui puteal fanumque timet celeresque calendas.

et ils concluent de ce que ces deux auteurs ont parlé de ce monument, sur lequel étaient sculptés des instrumens de musique, que le violon existait à Rome de leur temps et que son invention appartient aux Romains, puisque le *puteal* est le plus ancien monument qui nous le montre[2].

barreau, un lieu ainsi appelé. On y avait autrefois enfoui la pierre à aiguiser et le rasoir de l'augure Attius Nœvius. On avait mis dessus une couverture et un petit autel ou petit mur qui l'entourait. Scribonius Libon ayant orné ou restauré ce monument, Horace l'appela *Puteal de Libon*. Auprès de ce lieu se tenaient les banquiers ou changeurs, et le tribunal du préteur qui connaissait des causes relatives à l'argent. (Joseph Jouvency.)

(1) Viginere, *ibidem*.

(2) Spanheim (Ézéchiel) de Genève, littérateur et célèbre antiquaire, si connu par sa profonde érudition, et mort à Londres en 1710, remarque dans sa traduction des *Césars* de Julien, p. 34, que nos instrumens de musique ne sont ni grecs ni romains.

Nous répondrons d'abord qu'Horace et Ovide, en parlant du *puteal*, ne disent pas un mot des instrumens de musique qui étaient dessus, et qu'on ne peut tirer par rapport au violon aucune conséquence, ni directe, ni indirecte, des deux vers que nous venons de citer. Nous dirons ensuite que quand même les instrumens de musique qu'on voit sur la médaille seraient des violes, ce ne serait pas une preuve qu'elles eussent été inventées à Rome ; on pourrait, au contraire, en tirer la preuve que la viole avait été transportée de la Gaule en Italie; car à cette époque Jules-César avait achevé la conquête des Gaules. Horace, qui était né l'an du monde 3907[1], et pendant la vie duquel cette conquête eut lieu, pouvait avoir connaissance de cet instrument, puisque les Gaules furent soumises l'an 3920. Mais qu'il l'ait ou non connu, c'est ce qu'on ne peut savoir d'après ses poésies.

En supposant que les instrumens du *puteal* ne soient pas des lyres, mais des instrumens à table d'harmonie, à manche, à cordes et à chevilles, ne peut-on pas croire que ce sont des chélys ou cythares, très en usage à Rome à cette époque? pourquoi veut-on que ce soient des violons? où en est la preuve? où est l'archet qui les indique? Malheureusement cet objet précieux, sans lequel il n'y a point de violon, ne se voit point sur la médaille ; il n'était donc pas non plus sur le *puteal*? Cependant on veut que les violons qu'on voit sur ce monument soient tout-à-fait semblables à ceux dont nous nous servons aujourd'hui. Mais l'instrument à archet qui existait alors était la viole; elle ressemblait au chélys égyptien. Par la suite la vielle du moyen âge ressembla à peu près à nos guitares d'aujourd'hui; le violon parut tout au plus à la fin du 13[e] siècle ou au commencement du 14[e], dans la forme que nous lui voyons encore, et que les manuscrits de ce

(1) Horace naquit le 8 décembre, l'an du monde 3907, à Venuse, ville de la Pouille, sur les frontières de la Lucanie, sous le consulat de L. Cotta et de L. Torquatus. (Chevreau, *Hist. du Monde*, t. II, liv. 3, p. 80). Les *Tablettes chronologiqnes* font naître ce poète l'an de Rome 689, et mettent sa mort en 746, environ 30 ans avant J.-C.

temps et l'église de Saint-Julien des Ménétriers nous présentent. On fait donc un anachronisme de 1200 ans quand on assure que la forme des violons du *puteal* de Libon est la même que celle de nos violons actuels.

Pour nous résumer, nous dirons que cette médaille ne donne aucun indice de l'existence du violon : 1° elle ne présente que des lyres; 2° si ces lyres sont des instrumens à table d'harmonie et à manche, *ce qui n'est pas*, ce sont des chélys et des cythares; 3° on n'y voit pas d'archet, pièce nécessaire à la viole et au violon; 4° ces instrumens ne peuvent pas ressembler à nos violons actuels, puisque la forme de ceux-ci est postérieure de plus de 1200 ans à l'époque où le *puteal* fut construit. Telle est notre opinion, qui est aussi celle de plusieurs auteurs graves [1]. Monumens, manuscrits, poètes, tout nous y confirme et nous présente l'origine du violon ailleurs que dans cette médaille où l'imagination a vu des choses qui n'y sont pas, et que nous rejetons avec assurance [2].

(1) Boisjelou, dans ses *Mémoires inédits*, et Millin, *Ant. nation. de France*, tom. IV, ch. 51, p. 12, ont refuté Laborde qui, dans l'*Essai sur la musique*, tom. I, ch. 16, p. 357, semble s'appuyer sur cette médaille pour prouver l'histoire du violon par ce monument. Voy. Fayolle, *Origine du violon*, page vij et suivantes, où l'on trouve l'opinion de M. le Prince le jeune rapportée du *Journal encyclopédique* (novembre 1781, pag. 489). Cet auteur pense que cette médaille appartient au moyen âge. *Voy.* encore la *Revue musicale*, par M. Fétis, n° 37, du 25 octobre 1827, pages. 289—290.

(2) *Voy.* cette médaille dans les *Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres*, tom. II, 2e partie, pag. 68, 84, 85; édit. in-12. Rien n'y ressemble au violon.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

TANCREDI. — Mmes PISARONI et SONTAG.

Dans la plupart des villes d'Italie, la renommée d'un chanteur le protège en toute occasion. Quels que soient les défauts de convenance de sa personne ou de sa manière pour certains rôles, le public prend son mal en patience, et met volontiers sur son propre compte les sensations désagréables qu'il éprouve, dominé qu'il est par le souvenir du plaisir que l'artiste lui a procuré dans d'autres circonstances. Il n'en est pas de même parmi nous ; le plaisir qu'on nous a donné la veille nous rend plus exigeans pour le lendemain, et, si nous conservons des souvenirs, ce n'est que pour les opposer à ce que nous entendons. Les Italiens poussent peut-être trop loin la reconnaissance pour le talent ; mais, en fait de jouissances, les Français sont ingrats. Soyez supérieur à ce qu'ils ont entendu, et leurs applaudissemens ne vous manqueront pas ; mais ne comptez jamais sur les qualités que vous avez montrées naguère pour faire excuser vos défauts actuels ; plus vous vous serez élevé, moins vous pourrez descendre.

Mme Pisaroni vient d'apprendre par expérience qu'un grand talent ne suffit pas toujours auprès de ce public exigeant : il faut que ce talent soit en harmonie avec le rôle qu'on entreprend de chanter ; et la tâche devient encore plus difficile, si l'on doit lutter contre les souvenirs qu'un autre y a laissés. Le triomphe de Mme Pisaroni avait été complet dans le rôle d'Arsace de *Sémiramide*, parce que sa supériorité sur Mlles Schiasetti et Cesari est incontestable. Ce rôle, qui n'avait jamais été qu'au deuxième rang, est passé au premier, par la manière admirable dont elle

le dessine. La même supériorité s'est manifestée dans *Malcolm* de *la Donna del Lago.*

Dans un des numéros précédens de la *Revue*, j'ai dit les raisons qui me faisaient craindre que cette habile cantatrice n'eût pas le même succès dans *Tancredi;* je ne me suis malheureusement pas trompé. Dans ce rôle, comme dans ceux de *Desdemona* et de *Romeo*, Mme Pasta était excellente, au moins comme actrice. Le Tancrède qu'elle représentait n'était pas, si l'on veut, celui du Tasse, encore moins celui de Voltaire : c'était une physionomie idéale, romantique, fantastique même, et plus convenable à un personnage d'invention à formes féminines qu'à l'un des libérateurs de la Terre-Sainte; mais cette physionomie était ravissante, vaporeuse et mélancolique comme la couleur de l'ouvrage. Il n'est personne qui ne se rappelle le charme répandu sur toute sa personne dans son entrée du débarquement, et l'accent délicieux avec lequel elle disait tout le récitatif, *O patria,* la cavatine qui le suit, et le rondo *Di tanti palpiti.* Son exécution n'était pas toujours irréprochable dans les *fioritures* qu'elle y jetait; mais la pensée en était élégante, dramatique même; enfin, l'impression qu'elle produisait dans cette scène était telle qu'elle est restée dans la mémoire de ceux qui l'ont entendue comme un de ces types ineffaçables qui servent de mesure à tout ce qui s'y rapporte plus ou moins directement. On dit que Rossini n'approuvait pas la couleur que Mme Pasta donnait à tout ce personnage de Tancrède, ni les mouvemens qu'elle avait adoptés pour la plupart des morceaux : cela peut être; car il y a plusieurs manières de sentir et d'envisager l'effet dans les arts; mais j'avoue que j'aurais partagé le sentiment de Mme Pasta, quoique j'eusse désiré quelquefois une vocalisation plus parfaite, une voix mieux posée, et une prononciation plus ferme. Le public parisien a toujours semblé partager mon avis.

Quoi qu'il en soit, Mme Pisaroni, dont le talent de cantatrice est supérieur à celui de Mme Pasta, mais qui n'a point été douée par la nature des mêmes avantages,

Mme Pisaroni a conçu le rôle de Tancrède d'une manière plus masculine, plus *positive*, que Mme Pasta. Sa voix ni ses traits ne se prêtent à cette douce mélancolie dont nous étions charmés naguère ; nulle occasion de faire usage de la mâle expression que nous admirons dans *Arsace* et dans *Malcolm;* cependant c'est ce qu'elle a fait entendre dès la première scène. On espérait autre chose, et, comme cette scène est décisive, il devint évident, après qu'on l'eut entendue, que Mme Pisaroni échouerait toujours dans ce rôle. Elle pourra y chanter mieux, car elle n'était point en voix ; mais elle n'y satisfera jamais le public, qui ne consent à entendre autre chose que ce qu'il regrette qu'à la condition que ce sera mieux.

Par une singularité qu'on ne peut expliquer que par l'état de souffrance où paraissait être Mme Pisaroni, elle a manqué d'énergie et d'effet dans le duo du second acte, *Ah! se de mali miei*, et surtout dans le trait *splenda terribile;* cependant ce morceau était celui où il semblait qu'elle dût reprendre ses avantages. Ce n'est pas qu'il n'y ait rien eu dans le cours de la représentation où l'on n'ait retrouvé l'artiste distingué ; mais ces momens étaient rares, et ne suffisaient pas pour racheter le reste.

La tâche de Mlle Sontag était plus facile, car MM^mes^ Naldi et Cinti, qui l'avaient précédée dans le rôle d'*Aménaïde*, n'y ont point laissé de souvenirs ineffaçables. Si l'on devait s'en rapporter à l'enthousiasme que ses amis ont montré, elle aurait chanté supérieurement pendant toute la soirée ; mais cet enthousiasme, qui se manifestait d'une manière peu raisonnable, ne m'a point paru mérité. Le véritable public, celui qui ne se laisse guider que par ses sensations, en a jugé comme moi, et a fini par s'impatienter de ces applaudissemens turbulens ; des *chut* prolongés se sont fait entendre ; je crois même que quelque chose de pire a frappé mon oreille : c'était une autre exagération ; Mlle Sontag n'avait mérité

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

Tout ce qui ne demandait qu'une grande agilité d'exé-

cution, une vocalisation facile, et des sons purs et doux, a été rendu par elle de la manière la plus satisfaisante; mais, du reste, pas la plus légère trace de sentiment dramatique. Mlle Sontag s'est contentée de jouer avec sa voix. Elle a grand tort d'abuser ainsi des dons heureux qu'elle a reçus de la nature, et ses amis sont encore plus répréhensibles de l'entretenir dans son erreur par des applaudissemens de mauvais goût. On se fatigue des sonates et des variations. La voix humaine n'est pas destinée uniquement à ces tours de force; un plus noble but lui est offert, et toucher notre ame par des accens vrais et pathétiques est le plus beau privilége qu'elle ait reçu. A Dieu ne plaise que je veuille bannir du chant les traits et les *fioritures;* mais ils doivent être la partie accessoire du chant, et non l'objet principal.

Le même principe qui détermine Mlle Sontag à ne s'occuper que du mécanisme du chant lui a fait substituer à la charmante cavatine, *No che il morir non è,* je ne sais quel air à roulades avec accompagnement de violon obligé, qui lui a valu, à la vérité, de bruyans applaudissemens, mais qui n'en est pas moins ce qu'on pouvait placer de plus ridicule dans la situation d'*Aménaïde,* abandonnée de son amant, et prête à perdre la vie.

La manie des substitutions s'était emparée des chanteurs à cette reprise de *Tancredi,* et l'on a aussi fait disparaître du premier acte le duo, *l'aura che intorno,* pour y substituer une espèce de nocturne peu remarquable. Je sais que l'ancien duo produisait peu d'effet; mais, à tout prendre, il valait mieux que ce qu'on a mis à la place.

Donzelli est bien placé dans le rôle d'*Argirio,* et Levasseur, nonobstant une indisposition qui lui avait fait réclamer l'indulgence du public, a bien chanté celui d'Orbassan. La manière dont *Tancredi* est monté n'attirera peut-être pas la foule; mais cet opéra peut varier le répertoire, qui était trop borné.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation du Camp du Drap d'Or,

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,

PAROLES DE MM***, MUSIQUE DE M***.

Quelques milliers d'hommes lancés sur le territoire français par Henri VIII, roi d'Angleterre, y faisaient depuis long-temps une guerre qui se bornait à des escarmouches avec les troupes de François Ier, lorsque les deux rois convinrent d'une entrevue pour mettre fin à des démêlés dont ils étaient fatigués. Elle eut lieu, en 1520, dans la vallée d'Ardres, et l'endroit où les tentes furent dressées prit le nom de *Camp du Drap d'or*, à cause de la magnificence que les monarques et leur suite y étalèrent. Cette magnificence fut telle que plusieurs seigneurs français engagèrent leurs terres pour soutenir pendant quelques jours un luxe inconnu jusqu'alors.

L'apparence de bonne intelligence qui avaient réuni Henri VIII et François Ier, n'empêchait pas qu'on ne prît journellement de part et d'autre des précautions contre toute surprise, et la défiance régnait en effet, lorsque le monarque français, dont on connaît le caractère chevaleresque, alla un jour surprendre le roi d'Angleterre dans sa tente, suivi seulement de deux écuyers, et lui dit en riant qu'il le faisait son prisonnier. Pour ne pas être en reste, Henri VIII rendit la visite de la même manière le lendemain, et quelques jours après les deux rois se jurèrent une *amitié éternelle* qui ne dura pas tout-à-fait jusqu'à la fin de l'année, car une alliance réelle se fit bientôt entre Henri VIII et Charles-Quint.

Tel est le sujet, ou plutôt le prétexte de la pièce qu'on vient de donner à l'Opéra-Comique; mais comme il n'y a point de quoi faire trois actes avec des visites de courtoisie et un serment hasardé, les auteurs ont été forcés de faire

entrer dans ce cadre une espèce d'intrigue où le duc de Richemont, l'un des seigneurs anglais, veut enlever la maîtresse du chevalier de Floranges, favori de François Ier. Un valet maladroit exécute mal sa commission, et au lieu de Mlle Blanche qu'il doit conduire à son maître, enlève la femme du meunier Thomas, et l'enferme, on ne sait pourquoi, dans le pavillon du roi de France, dont il a la clef, on ne sait comment. Cependant, il reconnaît sa balourdise, et veut la réparer en enlevant Blanche à son tour. L'oncle de celle-ci, suivi de Thomas, vient demander justice aux rois de France et d'Angleterre : on promet à l'un de lui rendre sa nièce, et à l'autre sa femme, à peu près dans l'état où on les leur a prises. François Ier se met en quête de Mme Thomas, et Henri VIII à la recherche de Blanche ; ils découvrent que le duc de Richemont est coupable du double enlèvement, et lui pardonnent à condition qu'il se corrigera. *Allez, et ne pêchez plus,* est la morale de la pièce, qui se termine par le serment des deux rois.

Les auteurs se sont trompés en croyant qu'il y avait une pièce dans tout cela ; le public les en a avertis à sa manière, c'est-à-dire en sifflant à outrance : je ne remuerai donc pas leurs douleurs par des critiques inutiles d'un ouvrage qui n'est plus, et je passe à la musique, qui n'a guère été plus heureuse.

Nous vivons dans un siècle où l'esprit d'association triomphe ; mais ce qui est utile en politique ou en industrie, est fort nuisible dans les arts. Ou je me trompe, ou jamais *Don Juan* n'aurait été imaginé par une réunion de musiciens, eussent-ils été tous des Mozart. La musique d'un opéra ne peut être satisfaisante qu'autant qu'on y remarque une couleur, un plan, un but, une manière dominante. Les associations de compositeurs ne sont admissibles que pour des ouvrages de circonstances qui ne sont pas destinés à vivre, et qui exigent beaucoup de promptitude. Trois musiciens s'étaient réunis pour faire le *Camp du Drap d'or ;* s'il n'y en avait eu qu'un seul, il se serait aperçu d'abord de la mauvaise disposition des scènes qui

l'obligeait à faire quatre airs consécutifs au commencement de l'ouvrage, et aurait exigé du poète une meilleure coupe. Ces airs, qui étaient d'ailleurs des morceaux plaqués et sans motifs dramatiques, ont compromis la pièce dès le commencement. Ces sortes de morceaux sont presque toujours arrachés par l'importunité des acteurs, qui se croiraient déshonorés s'ils ne chantaient un air. Ils produisent souvent un mauvais effet; on est forcé de les retrancher après la première représentation; mais il est trop tard : le coup est porté.

Après les airs dont je viens de parler, vient un duo qui ne manque pas de grace, mais dont la situation un peu niaise ressemble trop à celle d'un duo du *Muletier*, ce qui a achevé d'indisposer le public. Ce public, d'ailleurs, s'est montré non-seulement sévère, mais injuste. Dès le commencement de la pièce, il a manifesté une malveillance trop évidente ; car il ne savait si ce qu'il allait entendre serait bon ou mauvais. Depuis la première représentation du *Colporteur*, j'ai remarqué des dispositions à peu près semblables à toutes les pièces nouvelles, hors une seule. Serait-il vrai que des auteurs, dans l'intérêt de leur ouvrage, conspirent contre ceux de leurs confrères? Si cela était, comme j'en ai eu quelques indices, je me croirais obligé de le dire, et je nommerais les auteurs de ces coupables manœuvres, après m'être assuré du fait.

Quoique toute la musique du *Camp du drap d'or* ne méritât pas la proscription dans laquelle elle a été enveloppée, il est certain que les compositeurs n'ont pu se soustraire à l'influence d'un sujet dépourvu de situations dramatiques. Il est à peu près impossible de produire de l'effet quand on ne chante que pour chanter. Qu'on ne s'y trompe pas : le talent le plus brillant ne pourrait tirer parti de certains sujets; il lutterait en vain contre les défauts du sujet. Aussi le soin de juger les situations musicales est-il aussi nécessaire pour un musicien que le génie.

L'exécution du nouvel opéra a été médiocre. Tous ceux qu'on a donnés depuis quelque temps ont eu le même sort. On remarque dans cette exécution une insouciance,

un laisser-aller, un défaut d'unité entre les acteurs et l'orchestre, auxquels le meilleur ouvrage ne résisterait pas. Quoi que puisse faire le chef d'orchestre, il ne peut produire d'effet, s'il n'est secondé par les chanteurs et les choristes. A l'Opéra-Comique, il semble que l'orchestre et ceux qui sont sur la scène n'ont rien de commun. Qu'on y prenne garde; le public sait maintenant à quoi s'en tenir sur ce qui est bon ou mauvais en musique; il finira par se dégoûter de tant de médiocrité. Des cris s'élèveront de toutes parts pour obtenir un second Opéra-Comique, où, en faisant le contraire de ce qu'on fait à Feydeau, on sera certain du succès.

Les auteurs du *Camp du drap d'or* ont gardé l'anonyme.

FÉTIS.

— M[lle] Sontag, ayant stipulé un congé de deux mois dans son engagement, doit se rendre à Londres au 1[er] avril prochain, en sorte que la possibilité de monter quelque ouvrage nouveau, ou d'en remettre des anciens avec soin, va être suspendue jusqu'au mois de juin, à moins que, profitant du séjour de M[me] Mallibran à Paris, l'administration du Théâtre-Italien ne songe à l'engager pour un certain nombre de représentations.

— Une soirée musicale d'une espèce fort rare, c'est-à-dire composée de bonne musique bien exécutée, a eu lieu dimanche dernier dans les salons de MM. Pleyel et C[ie], rue Cadet, n° 9. Elle était donnée au bénéfice de M[lle] Moke, jeune pianiste distinguée, qui est redevable de sa belle manière aux conseils de M. Kalkbrenner.

Le beau septuor de Hummel, un duo pour piano et cor, composé par M. Kalkbrenner, et de grandes variations du même auteur, formaient la partie instrumentale, et ont fourni à M[lle] Moke l'occasion de recevoir beaucoup d'applaudissemens mérités par sa brillante exécution. M. Gallay a déployé le plus beau talent dans le duo pour piano et cor.

L'excellent trio *della Pietra del Paragone* a été chanté supérieurement par Donzelli, Galli et Levasseur. Galli y est vraiment admirable par sa verve comique. Dans le duo

de Sémiramide, MM^mes Pisaroni et Sontag ont été dignes de leur réputation. L'enthousiasme général a été excité par Levasseur dans l'air, *Non piu andrai*, du Mariage de Figaro; enfin, Mlle Sontag a terminé brillamment la soirée par un air de Mercadante, dans lequel elle a déployé toute la souplesse de son gosier, et tout le fini de son exécution. Une pareille réunion est un contre-poison contre les nauséabondes soirées, prétendues musicales, auxquelles nous sommes quelquefois forcés d'assister.

— A la sollicitation des vrais amateurs de musique, M. Baillot vient de se décider à donner quatre nouvelles *soirées de quatuors et de quintettis*, où l'on pourra jouir encore cette année de son admirable talent. Ces soirées auront lieu les jours suivans :

1re — mardi, 4 mars.
2e — mardi, 11 *idem.*
3e — mardi, 18 *idem.*
4e — mardi, 25 *idem.*

Le local des séances est toujours rue Saint-Lazare, n° 59. On souscrit chez M. Baillot, rue des Messageries, n° 6.

— M. Lange, de Hesse-Cassel, inventeur du *piano éolique*, a fait entendre cet instrument dans deux concerts qu'il vient de donner à Bar-le-Duc. Il paraît que les sons délicieux de l'instrument, joints au talent de M. Lange, ont réveillé chez les habitans de cette ville le goût de la musique; car ils viennent de former une *société philharmonique*, dans le but d'encourager la culture de cet art.

ANNONCES.

La 1re *partie*, qui remplace divers solféges élémentaires, se vend séparément 20 fr.

La 2e *partie*, qui contient l'*Art d'écrire la musique* ou *Dictée musicale, des solféges sur toutes les clefs et sur les mesures composées, des solféges à plusieurs voix*, se vend séparément 20 fr.

A Paris, chez l'auteur, rue de Marivaux, n° 13, et chez *P. Vaillant*, rue Montmartre, n° 178.

Nous analyserons cet ouvrage, dont le succès est déjà assuré par le prompt débit des deux premières éditions.

— *Grand Quatuor en partition* pour deux violons, alto et violoncelle, composé et dédié à Son Excellence Monsieur le baron de Stutterheim, par L. V. Beethoven, œuvre 127.

— *Grand Quatuor en partition*, idem. Œuvre 131 (en *ut* ♯ mineur). In-8° gr.

Mayence, chez les fils de B. Schott; Paris, même maison, place des Italiens, n° 1; et Anvers, chez A. Schott.

C'est un véritable service rendu aux amateurs que la publication de ces quatuors en partition; car les difficultés d'exécution sont telles, qu'on est quelquefois incertain de la justesse et de l'ensemble. L'originalité, la bizarrerie même, qu'on trouve mêlées aux beautés du premier ordre dans ces compositions singulières, derniers efforts d'une riche imagination, ajoutent encore aux difficultés et à l'incertitude. La partition est donc d'un grand secours dans les cas embarrassans. La lecture de ces mêmes partitions offre d'ailleurs beaucoup d'intérêt aux artistes sous le rapport de l'histoire de l'art; en les comparant aux premières productions de l'auteur, on aura une idée plus juste des révolutions opérées en trente ans dans ses facultés, qu'on ne pourrait en acquérir par des volumes d'analyses.

— *Le Départ*, rondeau pour piano seul, dédié à M. Angeleri, composé par Albert Sorwinski. A Paris, chez J. Pleyel fils aîné et compagnie, boulevard Montmartre.

AVIS.

M. Ant. Meissonnier, éditeur de musique, boulevard Montmartre, n° 25, vient d'acquérir la propriété des ouvrages composés par M. Tulou, dont le catalogue suit. Il a l'honneur de prévenir MM. les artistes, amateurs et marchands de musique, qu'ils pourront se les procurer désormais chez lui aux conditions ordinaires du commerce.

CATALOGUE DES OUVRAGES.

Œuv. 30. *Voilà le plaisir*, avec accompagnement de piano ou quatuor. 7 fr. 50 c.

— 31. Trois duos. 9 fr.

— 32. Trois airs de Rossini, avec accompagnement de piano.

N° 1. *Di piacer*. 4 fr. 50 c.

N° 2. *Come dolce*. 4 fr. 50 c.

N° 3. *Fra quei*. 4 fr. 50 c.

— 34. Trois duos. 9 fr.

— 35. *Grenadier*, avec accompagnement de piano. 7 fr. 50 c.

Le même, avec accompagnement d'orchestre. 9 fr.

— 36. *Faut l'oublier*, avec accompagnement de piano. 6 fr.

Le même, avec accompagnement de quatuor. 7 fr. 50 c.

— 37. Cinquième concerto, avec accompagnement d'orchestre. 12 fr.

— 38. *La déclaration d'amour*, avec accompagnement de piano. 6 fr.

— 39. Air varié, avec accompagnement de piano. 7 fr. 50 c.

Le même, avec accompagnement d'orchestre. 9 fr.

— 40. Fantaisie sur des motifs du *Crociato*, avec accompagnement de piano. 7 fr. 50 c.

— 41. Fantaisie sur un air des *Deux Journées*, avec accompagnement de piano. 7 fr. 50 c.

La même, avec accompagnement d'orchestre. 9 fr.

— 42. Six airs italiens, avec accompagnement de piano.

N° 1. *Ecco ridente.* 4 fr. 50 c.
N° 2. *Vieni fra queste.* 4 fr. 50 c.
N° 3. *Una voce poco fa.* 4 fr. 50 c.
N° 4. *Ah! come rapida.* 4 fr. 50 c.
N° 5. *Sento un interna voce.* 4 fr. 50 c.
N° 6. *Se un instante.* 4 fr. 50 c.

— 46. *L'Angelus*, fantaisie, avec accompagnement de piano. 7 fr. 50 c.

Le même, avec accompagnement d'orchestre. 10 fr.

OUVRAGES NOUVEAUX PRÊTS A PARAITRE.

— 47. Fantaisie concertante pour flûte et piano. 7 fr. 50 c.

— 48. Nocturne pour harpe ou piano et flûte. 7 fr. 50 c.

— 49. Introduction et rondeau pour flûte, avec accompagnement de piano. 7 fr. 50 c.

— 50. Souvenir anglais, fantaisie pour deux flûtes et piano. 7 fr. 50 c.

— 51. Trio fantaisie pour trois flûtes. 6 fr.

— Introduction et variations concertantes pour piano et flûte, tirées de l'œuv. 20 de Mayseder. 6 fr.

— Variations brillantes pour flûte, avec accompagnement de piano. tirées de l'œuv. 40 de Mayseder. 6 fr.

— Divertissement pour flûte et piano, tiré de l'œuv. 39 de Mayseder. 6 fr.

— Rondeau brillant pour flûte et piano, tiré de l'œuv. 36 de Mayseder. 6 fr.

MUSIQUE DE GUITARE.

Sor. op. 30. Fantaisie sur l'air de *la mère Michel.* 4 fr. 50 c.

— op. 31. 24 leçons progressives, doigtées avec le plus grand soin, en deux livraisons. Chaque, 4 fr. 50 c.

ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE

A VIENNE.

L'aperçu que nous allons donner est moins considéré sous des rapports moraux et d'æthétique, à l'égard desquels nous manquons de données certaines, et qui, d'ailleurs, seraient peut-être sujets à controverse, qu'une série statistique de noms et de faits.

On exécute à Vienne, autant que cela est possible, et surtout les jours de grandes fêtes, beaucoup de musique religieuse dans plusieurs églises, dont nous allons mentionner les principales.

A la Chapelle Impériale, les ouvrages de Reuter, Hofman, Caldara, Gasmann, Mozart, Süssmayer, Salieri, Eybler, etc., sont exécutés avec la plus grande précision. Le personnel de la chapelle n'est pas nombreux, mais en proportion avec la petitesse du local. Seize voix, douze violons, deux violoncelles, deux contrebasses, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trombones, sept trompettes de la cour, un timbalier, et plusieurs aspirans, alternent le service. Le tout est dirigé par M. Eybler. Les deux organistes, Sechter et Assmayer, ne se distinguent par aucun talent particulier. Les célèbres violonistes Mayseder, Böhm et Jansa, exécutent, selon l'occasion, les solo de violon, M. Merck ceux de violoncelle, et les professeurs Sellner, Friedlowsky et Mittag remplacent au besoin les titulaires pour le hautbois, la clarinette et le basson.

Le maître de chapelle Gaensbacher, élève de Vogler et ancien lieutenant aux tirailleurs du Tyrol, est le chef de la musique à la métropolitaine de Saint-Étienne; mais il ne commande maintenant qu'à des vétérans musiciens avec lesquels il ne peut guère marcher en avant; ce qui fait qu'il doit se borner aux compositions bien connues et

bien sues de ses prédécesseurs Albrechsberger et Preindl, ainsi qu'aux messes et motets des frères Haydn, qu'on sait par cœur.

Feu Gebauer avait fondé dans la paroisse de la cour, à Saint-Augustin, une société qui, continuée par les membres de la chambre impériale, Piringer et Schmidl, est maintenant l'institution la plus florissante. C'est là, sans contredit, qu'on entend les grands ouvrages le mieux exécutés à Vienne. Un nombre considérable d'amateurs réunis, et les plus fameux instrumentistes des orchestres, y rivalisent d'amour pour l'art pris tout-à-fait au sérieux, et sont parvenus à l'ensemble le plus désirable.

A côté de cette institution particulière se fait encore honorablement distinguer l'Association de la Commanderie des Croisés à Saint-Charles. Elle est encore nouvelle, à la vérité; mais elle a déjà donné des résultats fort satisfaisans. Les membres paient de leur personne, ou contribuent par des cotisations fixées pour couvrir les dépenses. On s'est déjà procuré plusieurs ouvrages classiqnes qui ont été, après des répétitions faites avec soin, exécutées selon les intentions des auteurs. On remarque particulièrement parmi les chanteurs de solo, les deux beaux *soprani*, M[lles] Weiss et Friedlowsky. On y encourage aussi les talens naissans, dont on essaie les compositions.

Les églises des Écossais, de Saint-Pierre, et de Saint-Michel, ont pour maîtres de chœur MM. Assmayer, Weinkopf et Blacho; mais elles sont si faiblement dotées, qu'on n'y peut entendre que rarement, et avec l'aide de quelque assistance étrangère, des ouvrages de grandes proportions.

Parmi les églises de faubourgs on distingue particulièment celle du Champ des Écossais. Le vénérable pasteur, le P. Honorius Kraus, et l'actif administrateur du chœur, Aloys Weiss, n'épargnent aucun soin pour donner plus d'extension à la société de musique religieuse qu'ils ont fondée avec autant d'amour de l'art que de lumières; et les nombreux élèves ont donné, non-seulement dans le service divin de chaque dimanche, mais encore dans plusieurs concerts d'exercice public, les preuves les plus sa-

tisfaisantes de la bonne direction qui préside à leurs études.

On pouvait encore, il y a peu d'années, entendre d'excellentes choses à l'église des Carmélites, quand le bon orchestre du *Théâtre an der Wien* y contribuait; mais tout y est retombé depuis dans l'ancienne indigence, et le *Requiem* de Mozart, qui y fut exécuté par le personnel de l'Opéra à l'occasion de la mort de Ch.-M. de Weber, ne peut être regardé que comme une exception.

Quant à la musique qu'on appelle *de chambre*, et qui devait seulement avoir la dénomination de *concert*, qui emprunte également à l'église, au théâtre, et à la musique de *camera* proprement dite, elle est fort cultivée à Vienne. Au premier rang des réunions qui s'en occupent, il faut placer la *Société des Amis de la Musique de l'empire autrichien*. Tout le monde sait comment cette association, si imposante par le nombre, avait fait, il y a quelques années, époque dans l'histoire de l'art par l'exécution des oratorios de Haendel : *Timothée*, *le Messie*, *Saül*, *Judas Machabée*, etc. Dans les derniers temps, ces productions colossales n'ont pu, malgré les sept cents membres de la société, être reprises, soit à cause de la difficulté de réunir aux répétitions un si grand nombre de personnes dérangées par une multitude d'affaires différentes, soit aussi par la nécessité provisoire d'avoir un local suffisant. La société se borne présentement à quatre grands concerts dans la grande salle des Redoutes, où se sont fait entendre les membres de l'association, chanteurs et instrumentistes, et où l'on a exécuté, avec la plus grande précision, des chœurs, cantates, et ouvertures de Spontini, Spohr, Weber, Cherubini, Mehul et autres, ainsi que les plus nouvelles symphonies de Ries, Krommer, Fesca, Wilms, etc., sans parler du *Trifolium* immortel d'Haydn, Mozart et Beethoven.

Cette société a donné naissance à une autre moins considérable qui s'assemble une fois par semaine dans le but d'exécuter la véritable musique de chambre. Cette petite société a eu, l'hiver dernier, seize soirées par abonnement, dans lesquelles les quatuors, quintetti, septetti et octetti

des meilleurs auteurs ont été rendus souvent d'une manière parfaite. On remarque parmi ses membres MM. Fischer, Fradl, Hauschka, Kaufmann, Bogner, Contin, Kirchlehner, Peck, Piringer, Schmidl, Sonnleithner, et baron de Lannoy, tous hommes remplis de goût, de zèle et de connaissances. Les parties de violon ont été confiées tour à tour aux estimables professeurs et dilettanti Boehm, Contin, Ernst, Fradl, Frantz, Helmesberger, Holtz, Jansu, Kirchlehner, Kuntz, Maucher, Menner, Piringer, Porges, Schuppanzigh, Slawjk, Strebinger, Wehle, et Zaech. L'alto a été joué par MM. Gerl, Kaufmann, Kirchlehner, Philipp, Piringer, Schreiber et Schurtz. Pour le violoncelle se succédaient MM. Léopold Boehm, Fraenzl, Fuchs, Gross, Lincke et Wentzel; et, en cas de besoin, MM. Roehrich pour la contrebasse, Bogner pour la flûte, Sellner pour le hautbois, Friedlowsky père et fils pour la clarinette, Spina et Stoll pour la guitare, Kutschirek pour la harpe, Herbst et son élève Leeb pour le cor. Les solos de chant ont été, à la satisfaction générale, exécutés par M[lles] Emmering Franchetti, Friedlowsky Kappler, Linhard, Jerusalem, Schrœder, Stuck, Queck, Weiss et Wildhauer, qui ont été secondées par les ténors Gross, Hoffmann, Dietz, Illem, Schnitzer, Suchy, Pirzel, et les basses Fuchs, Greisinger, Krau, Lugano, Nejebse, Mayer, Schoberlechner, Seipelt, Sonnleithner et Walleœffer. On a remarqué comme pianistes distingués M. Boclet, M[me] de Schmidel, et M[lles] Bichler, Oster, Rzehazeck, Seipelt et Salomon.

Tout ce que nous venons de dire à la gloire de la *Société* des amis de la musique n'est cependant que peu de chose, si on le compare au bien qui est résulté de la création et du soutien du Conservatoire national. Si cet établissement, en quelque sorte privé, ne peut être mis à côté de celui de Paris, protégé par le gouvernement qui en fait les frais, on a pu juger, par le dernier examen, de tout ce qu'on pouvait faire, eu égard aux moyens dont on peut disposer. Les élèves des trois classes de chant font preuve, dans les chœurs les plus difficiles, de la plus grande sû-

reté dans la mesure et dans l'intonation ; de grandes compositions de musique instrumentale y sont exécutées avec beaucoup d'unité, et nuancées d'une manière parfaite, et l'on peut citer des élèves remplis de talent pour tous les instrumens à solo, indépendamment d'un grand nombre qui en sont déjà sortis pour être avantageusement employés dans des orchestres.

La Société a formé une bibliothèque considérable dont elle permet l'usage au Conservatoire, et qui contient un grand nombre d'ouvrages théoriques et pratiques des meilleurs auteurs anciens et modernes, et un musée qui renferme des autographes, portraits, et instrumens curieux des pays étrangers.

Le nombre des élèves est annuellement de deux cents, des deux sexes, qu'instruisent les professeurs dont les noms suivent :

Violon : MM. Joseph Boehm et Hellmesberger (ce dernier est lui-même élève de l'institution). Violoncelle : M. Merk. Flûte : M. F. Bogner. Hautbois : M. Sellner. Clarinette : M. Friedlovsky. Basson : M. Mittag. Cor : M. Herbst. Chant : MM. Frühwald, Rœsner et Mlle Frœhlich. Harmonie et accompagnement : M. Saltzmann. Langue italienne : M. Wallascheck.

L'élite de la grande société musicale donne aussi, à des époques déterminées, dans la grande salle des États, des concerts spirituels fondés par Gebauer, dont les successeurs, MM. Piringer, Schmidtl, et le baron Lannoy, animés des mêmes vues et du même enthousiasme pour l'art, suivent les traditions. La musique de théâtre ou même de concert n'y est pas admise. On ne reçoit dans cette arène consacrée que des productions qui, par l'élévation du style et la pureté du travail, puissent être réputées classiques, c'est-à-dire les symphonies gigantesques d'Haydn, Mozart et Beethoven ; des ouvertures, cantates, messes, chœurs religieux, etc., de Chérubini, Méhul, Mozart (*Davide penitente, Requiem*), Haydn (*les Sept Paroles de Jésus-Christ sur la Croix*), l'abbé Stadler, Vogler, Méhul, Neukomm, Beethoven (*le Christ au mont des Oliviers*), Winter,

Eybler, Seyfried, et quelques autres. L'auditoire est surtout très choisi, et l'exécution est digne du mérite des ouvrages.

On donne aussi, au profit des établissemens publics de bienfaisance, de la caisse de l'hôpital civil, de l'institut des aveugles, des veuves et orphelins des musiciens de la capitale, plusieurs *Académies musicales*, dont le programme, pour attirer plus de monde, est composé d'emprunts faits à divers genres de musique, à l'exécution de laquelle les amateurs les plus distingués s'empressent de concourir. La *Société des musiciens* en donne, aux termes de ses statuts, annuellement quatre : deux dans la semaine sainte, et les deux autres à Noël. On n'y entend généralement que des ouvrages complets de grandes proportions, tels que *la Création, les Saisons, les Sept Paroles* d'Haydn, les oratorios d'Haendel, *Judas Machabée, le Banquet d'Alexandre, Samson, Saül, Salomon, la Délivrance de Jérusalem* de l'abbé Stadler, et autres productions, qui sont rendues avec une rare perfection par un orchestre de deux cents musiciens.

On compte jusqu'à l'infini des cercles particuliers de musique, comme, par exemple, chez le conseiller Pickher, le secrétaire de la cour, de Contin, MM. Dembscher, Hohendl, Blahetka, Halm, et autres, où le sentiment d'hospitalité autrichienne admet facilement les étrangers. La meilleure musique de quatuor se fait chez M. Schuppanzigh ; il joue lui-même avec un rare talent le premier violon ; M. Holtz, le second ; M. Weiss, musicien de la chambre du prince Rasoumoffsky, l'alto, et le virtuose Lincke, le violoncelle. On comprend facilement comment de tels artistes exécutent les œuvres de leurs maîtres, Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Onslow, Spohr, etc.

Les amis de l'ancienne musique religieuse trouvent, dans les académies de famille du conseiller de cour Kiesewetter, de quoi se satisfaire en entendant les compositions admirables des Allegri, Baj, Marcello, Palestrina, Lotti, Scarlatti, Porpora, Leo, Caldara, etc., etc.

Tout le monde sait que Vienne a cinq théâtres : deux dans la ville, savoir : le Théâtre National au château, et

l'Opéra près de la porte de Carinthie; et trois dans les faubourgs : celui *An der Wien* (connu autrefois sous le nom célèbre de Casporle), celui de Léopoldstadt, et le nouveau de Josephstadt.

Le *Burgtheater*, ou du Château, est consacré aux tragédies, comédies, et autres ouvrages de ce genre; c'est la scène nationale autrichienne. La musique n'y est qu'un mince accessoire d'entre-actes. Celui de *la Porte de Carinthie*, ou d'Opéra, était autrefois administré pour le compte du gouvernement, mais si mal, qu'il fallut que, dans une seule année, le trésor public payât un déficit d'un demi-million de florins, et que, le 1er décembre 1822, il fut mis à l'entreprise. Le fameux *Impressario* napolitain, Barbaja, l'obtint pour trois années, et y réveilla le goût de la musique italienne, en y faisant entendre successivement les Fodor, Colbran Rossini, Mombelli, Ekerlin, Donzelli, Rubini, David, Lablache, Ambrogi, Botticelli, et autres. Son bail a été renouvelé en avril 1826. L'administration en est confiée au danseur Duport, qui y fait preuve d'énergie et de talent, et a réussi à maintenir l'entreprise dans un état satisfaisant pendant l'absence de la troupe de Parthénope.

On remarquait dernièrement dans la troupe d'opéra allemand nouvellement créée, Mlle Schechner (voix et exécution admirables), Mmes Schrœder, Grünbaum, Franchetti, Waldmuller, Urtz, Tœpfermann, Bondra, Heckermann, Dotti, Homff et Dirzka; les ténors Eichberger, Schüster, Cramolini, Müller, Weiss, Prinz, Walser et Gottdank; et les basses Forti, Preisinger, Borchitzky, Zeltner, Meier, Ruprecht et Dirzka. La danse, riche en sujets, ne doit pas nous occuper.

Parmi les opéras qu'on a donnés dans les huit derniers mois, ceux qui ont eu le succès le plus décidé sont d'auteurs français, savoir : la *Dame blanche* et les *Voitures versées* de Boïeldieu, le *Maçon* d'Auber, et *Marie* d'Hérold. On remarque, du reste, dans le répertoire courant, avec les noms de Mozart, Weber, Rossini, Caraffa, Seyfried, Weigl et Gyrowetz, ceux de Chérubini, Dalayrac, Solié,

et Nicolo Isouard. Une troupe française y a donné, pendant les trois mois d'été, des représentations d'opérettes et de vaudevilles français ; mais comme, à l'exception du directeur, M. Brice, personne ne savait chanter, les couplets de vaudeville déplurent horriblement. La troupe ne fit pas fortune, et, si l'on distingua quelques pièces, le reste ne parut jamais bon qu'à faire attendre le ballet [1].

Le théâtre *An der Wien*, qui éclipsait autrefois tous ses rivaux, et où les chefs-d'œuvre de Mozart, Cherubini, Catel, Méhul, Boïeldieu, Salieri, Weber, Spohr, étaient exécutés par des talens tels que Mmes Milder, Campi, Willmann, Müller, Buchwieser, Schütz, Sontag, et MM. Simoni, Krebs, Ehbers, Wild, Forti, Jaeger, Haizinger, Rauscher, Spitzeder, Waechter, etc. ; ce théâtre est maintenant tout-à-fait tombé, et a été vendu en décembre 1826 à un créancier pour la somme de 147,507 florins. Les représentations ont été provisoirement suspendues.

Des deux théâtres de Léopoldstadt et de Josephstadt, le premier, connu autrefois par le nom célèbre de Casperle, où la bonne compagnie ne dédaignait pas d'affluer, et qui jouit toujours d'une grande vogue comme scène populaire, donne des féeries et des farces (*possen*) nationales qui ne manquent pas d'originalité, et qui sont surtout rendues avec beaucoup de verve par des artistes qui possèdent les différens dialectes nationaux ; mais, sous le rapport de l'art qui nous occupe spécialement, on n'a guère à y remarquer que des airs nationaux, et des danses et valses villageoises. Il en est à peu près de même du second, qui, considéré comme théâtre de variétés, jouit cependant du privilége d'exploiter tous les genres. On y entend quelques chanteurs qui font plaisir. Parmi les jeunes compositeurs qui travaillent pour ces théâtres, on

(1) La même mésaventure vient d'arriver, il y a moins de deux mois, à Mayence et à Francfort, à une troupe française qui connaissait assez peu les localites pour croire qu'un peuple musical pardonnerait en faveur de l'esprit, au détestable chant qu'on a voulu appeler genre de vaudeville.

(*Note du rédacteur.*)

peut citer M. Glasser, qui ne manque ni d'originalité, ni de fraîcheur, et M. Léon de Saint-Lubin, dont le travail annonce du soin, du zèle, et des études solides, qui seraient mieux appréciées ailleurs.

Les autres jeunes compositeurs qui se font remarquer à Vienne sont MM. Sechter, qui écrit de bonnes fugues; Schubert, de beaux chants; Lachner, de bonnes sonates, et quelques autres.

(*Extrait de l'écrit musical intitulé* Cœcilia.)

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation de la Muette de Portici,

Opéra en 5 actes, paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Auber.

Dans les arts, et surtout dans ceux qui ont le théâtre pour objet, les occasions où le journaliste peut se livrer au plaisir de louer sont rares : le mal s'y trouve souvent à côté du bien ; son devoir l'oblige à distinguer l'un de l'autre ; mais aux yeux de l'amour-propre blessé, son respect pour la vérité prend l'apparence de l'envie, de la malveillance ou même de la haine. Tel qui se croit l'objet d'une injuste critique, ignore que le journaliste s'est fait violence pour cacher une partie de son mécontentement, et ne se doute pas que l'article dont il se plaint passe aux yeux du public pour un acte de complaisance. A tout cela je ne connais point de remède; ce sont les charges du métier de critique. Que le journaliste devienne auteur lui-même, toute sa raison l'abondonnera; le *genus irritabile* prendra le dessus, et ses confrères lui sembleront des conspirateurs organisés contre sa gloire. Je me souviens fort bien que j'eus ma part de toutes ces faiblesses, et je

présume que je ne serai pas plus sage si j'entreprends encore d'amuser des spectateurs.

Vive les pièces qui n'inspirent que la louange! En rendant compte de ses sensations on est certain de plaire également aux auteurs et au public : on est l'ami de tout le monde; rien n'est plus agréable. Depuis que je rédige la *Revue Musicale*, ces bienheureuses pièces ne se sont rencontrées que très rarement; je profite de l'occasion que viennent de m'offrir MM. Scribe, Germain Delavigne et Auber, et je me hâte de proclamer leur succès.

Le sujet principal de l'opéra de la *Muette de Portici* est, comme on sait, celui de *Masaniello*; mais par une de ces heureuses inspirations qui sont familières aux auteurs du poème, l'épisode d'une jeune fille privée de l'organe de la parole, qui a été séduite par un grand seigneur espagnol, a été jeté dans l'ouvrage afin d'en augmenter l'intérêt et d'en varier la couleur. Voici comment MM. Scribe et Delavigne ont construit leur fable.

Au premier acte, des divertissemens et des danses précèdent l'union d'Alphonse, fils du duc d'Arcos, vice-roi de Naples, avec Elvire, jeune dame espagnole. Tout à coup la fête est interrompue par des soldats qui poursuivent une jeune fille. Celle-ci se jette aux pieds d'Elvire, qui la relève avec bonté et qui promet de la protéger. Cette jeune fille n'est autre que Fenella, sœur de Masaniello, que le duc d'Arcos retenait en prison depuis un mois, et qui vient de briser ses fers. Ses gestes expressifs apprennent à la princesse qu'elle est muette, qu'elle n'est coupable d'aucun crime, mais que l'amour qui s'est emparé de son cœur a causé tous ses maux. Elle ignore le nom de son séducteur, et ne l'a plus revu depuis le jour où sa liberté lui a été ravie. Elle succombait au chagrin d'être éloignée de lui, quand l'idée d'échapper à la captivité s'est présentée à son esprit : au moyen de ses draps qu'elle a attachés à sa fenêtre, elle s'est laissé glisser jusqu'à terre, et par la promptitude de sa course a échappé aux soldats qui la poursuivaient.

Touchée par la candeur de Fenella, Elvire lui promet

la protection de son époux. On vient chercher la princesse pour la conduire au temple où son hymen doit se célébrer. Elle entre dans la chapelle, et le peuple se met à genoux. On entend des chants religieux. Fenella prie aussi pour le bonheur de sa bienfaitrice. La curiosité la porte à jeter les yeux dans la chapelle : tout à coup, ses gestes expriment la plus vive émotion; elle a reconnu dans l'époux d'Elvire celui à qui elle s'est donnée. Le cortége sort du temple. Elvire s'approche de Fenella pour la présenter à Alphonse; celui-ci jette un cri en reconnaissant l'objet de sa première passion. Son trouble et l'émotion de Fenella instruisent Elvire de la vérité, Fenella s'enfuit, et l'acte finit au milieu du plus grand désordre.

Au second, le théâtre représente les bords de la mer. Des pêcheurs sont occupés à préparer leurs filets. Masaniello, l'un d'eux, paraît préoccupé. Piétro, son ami, qu'il a chargé de découvrir le sort de sa sœur, ne peut rien lui apprendre; mais au moment où il déplore sa perte, elle paraît sur un rocher, prête à s'élancer dans la mer. La voix de son frère la rappelle à elle-même, et elle vient se jeter dans ses bras, en lui avouant la cause de son désespoir. Dès long-temps Masaniello et ses amis méditaient le projet de se soustraire au pouvoir et à la tyrannie des Espagnols : ce que sa sœur vient de lui apprendre le décide à hâter le moment de la délivrance de son pays; il donne le signal; ses compagnons se réunissent à lui, il les instruit de ses desseins, et ils se séparent ensuite pour aller en préparer l'exécution.

Le troisième acte montre d'abord l'intérieur d'un palais, où Alphonse parvient à calmer la jalousie d'Elvire. En rivale généreuse, elle ne veut pas qu'Alphonse abandonne Fenella à la misère, et *Selva*, officier des gardes, reçoit l'ordre de chercher la jeune fille et de l'amener au palais.

La scène change et représente le marché de Naples. La foule y est rassemblée; les conjurés y sont aussi, et cachent des poignards sous leurs vêtemens. Selva, suivi de quelques soldats, se mêle dans les groupes, pour y découvrir Fenella. Il la reconnaît, et veut la forcer à le suivre;

mais Masaniello paraît et la réclame comme sa sœur. On ne l'écoute pas. Un soldat se dispose même à l'arrêter. Masaniello le poignarde, et donne le signal de la révolte; Selva et ses soldats sont désarmés, on apporte des flambeaux : le peuple se jette à genoux pour implorer le secours de Saint-Janvier, patron de la ville de Naples, et sort ensuite pour exercer ses vengeances.

Au quatrième acte, la scène représente l'intérieur de la chaumière de Masaniello. Il y déplore les cruautés par lesquelles le peuple vient de souiller sa cause. Sa sœur y entre accablée de fatigue et dans l'effroi des désordres dont elle a été témoin. Masaniello la reçoit dans ses bras, et la force à prendre du repos. Piétro et quelques conjurés viennent au nom du peuple rappeler à Masaniello qu'il est le chef de la révolte et qu'il doit se mettre à leur tête pour les aider à trouver le fils du vice-roi et lui donner la mort. Masaniello veut qu'on chasse les tyrans et non qu'on les égorge. Une discussion s'engage entre lui et les conjurés; Fenella s'éveille, entend qu'on menace Alphonse, et écoute attentivement. Masaniello conduit les conjurés dans une autre partie de sa chaumière. Fenella exprime la crainte que lui inspire le sort d'Alphonse. On frappe à la porte de la chaumière. Après quelque hésitation, Fenella ouvre et reconnaît dans ceux qui viennent lui demander un asile contre les fureurs populaires le fils du vice-roi, et sa nouvelle épouse. La jalousie qui l'agite lui fait d'abord concevoir le dessein de livrer à leurs ennemis son perfide amant et sa rivale; mais vaincue par leurs prières, elle abjure sa haine et promet de les sauver. Masaniello survient : étonné de trouver ces étrangers dans sa chaumière, mais incapable de trahir l'hospitalité, il leur promet sa protection, quand Piétro et quelques conjurés, qui viennent lui annoncer que les magistrats vont déposer dans ses mains les clefs de la ville de Naples, reconnaissent Alphonse, et veulent lui donner la mort. Masaniello, fidèle à sa parole, s'oppose à la fureur de ses compagnons, et fait évader les étrangers malgré leurs cris et leurs menaces. On entend un grand bruit; la voile qui ferme un

des côtés de la chaumière est écartée, et le peuple suivi des magistrats, vient en foule honorer le courage du héros populaire. On le revêt d'un riche manteau, on lui amène un cheval, et il sort en triomphe au son des instrumens et environné de danses.

Au cinquième acte, le théâtre représente le vestibule du palais du vice-roi, et dans le fond le Vésuve. Le peuple, au sortir d'un festin, et dans tout le désordre de l'ivresse, sort des appartemens. Piétro, une guitare à la main, chante des couplets; pendant la ritournelle, il confie à l'un de ses amis que, par ses soins, le poison circule dans les veines de Masaniello. On apprend tout à coup qu'Alphonse a rassemblé de nouvelles troupes, et qu il marche vers le palais. Le peuple implore le secours de Masaniello; mais le poison qu'on lui a donné, sans lui ôter la vie, l'a privé de sa raison. En vain on lui dit qu'il doit se préparer à vaincre de nouveau les ennemis du peuple; il n'entend rien, et se livre à des transports de joie ou de fureur. Enfin sa sœur vient le tirer de son abattement, relève son courage, et il sort pour combattre. Fenella reste seule un instant; mais Elvire paraît, pâle, en désordre, et fuyant le palais. Le peuple voulait lui ôter la vie; Masaniello l'a sauvée; mais lui-même, victime de la fureur populaire, est tombé sous ses coups. Le Vésuve jette des flammes. Fenella, désespérée, monte sur une terrasse, et se précipite dans la lave au moment où le peuple, poursuivi par les Espagnols, traverse la scène en courant, et le rideau se baisse sur un tableau.

Dans cet ouvrage, dont le premier acte paraît seulement un peu trop long, l'intérêt ne languit point. A chaque acte, les scènes sont disposées avec art pour amener un finale plein d'effet et des tableaux d'une couleur différente. L'idée originale de faire l'exposition par la muette, a été l'objet de quelques critiques qui ne me paraissent pas fondées. Le mélange du mélodrame au chant ne peut déplaire qu'à ceux qui ne comprennent pas le langage de la musique instrumentale. D'ailleurs, ce rôle de muette est une innovation dans un opéra; c'est un moyen de va-

riété, et dans un temps où l'on demande surtout du nouveau, on aurait mauvaise grace de faire une querelle aux auteurs pour avoir réuni dans le même ouvrage les avantages de l'opéra et du ballet.

MM. Scribe et Delavigne ont eu évidemment pour but, dans la *Muette de Portici*, de fournir au musicien des occasions de développer toutes les ressources de son art. Tous les tons s'y trouvent réunis, depuis la barcarole jusqu'à l'hymne religieux, depuis les accens les plus doux jusqu'aux plus énergiques. Par exemple, c'est une idée très heureuse que celle de cette prière des Napolitains jetée au milieu du finale où ils vont incendier la ville et se venger de leurs oppresseurs : aussi l'effet en a-t-il été complet.

Abandonnant franchement les traces de la manière rossinienne, et rentrant dans le style qui lui est propre, M. Auber s'est placé, par la musique de la *Muette de Portici*, sur la première ligne des musiciens français. On y reconnaît l'auteur des jolis opéras de la *Bergère châtelaine*, d'*Emma*, de la *Neige*, etc., mais plus vigoureux, plus énergique qu'il ne s'était montré jusqu'ici, ce qui n'a point exclu de sa musique la grace et la fraîcheur. Son instrumentation, brillante sans tapage, est toujours nette et franchement arrêtée. On n'y trouve point de tâtonnement, point d'incertitude : tout y annonce au contraire un homme habile qui produit les effets qu'il veut obtenir. Parmi les morceaux que je puis citer comme les plus distingués de l'ouvrage, la charmante barcarole du deuxième acte, le morceau d'ensemble des pêcheurs, la délicieuse cavatine de Masaniello au quatrième acte, la scène pittoresque et élégante du marché, le finale et la prière du troisième, enfin la bacchanale du quatrième, me semblent surtout très remarquables. En revenant, dans un second article sur *la Muette*, j'analyserai ces morceaux, et je tâcherai de donner une idée de leur effet.

Avant de finir sur la musique de M. Auber, je crois devoir examiner l'opinion que quelques personnes ont manifestée sur les formes qu'il a adoptées. Ces amateurs,

qu'on pourrait appeler *des dilettanti de profession*, tous façonnés aux longs développemens des *finali* rossiniens, regrettaient que le compositeur de *la Muette* n'eût pas de temps en temps sacrifié l'intérêt de la scène pour faire quelques-uns de ces grands morceaux d'apparat qu'on entend dans *Otello*, *Semiramide* ou *Mose!* Mais il me semble que s'il faut louer M. Auber, c'est de n'avoir point voulu faire sa musique à l'imitation d'une autre; de n'avoir suivi que sa manière de sentir; en un mot d'avoir été lui. Ne faut-il donc qu'un style? et n'y a-t-il de salut que dans ces longs morceaux, presque tous faits sur le même patron, presque tous renfermant des canons à quatre voix, qui me font craindre qu'un cinquième personnage débouche de la coulisse pour venir encore recommencer la même phrase? Croit-on qu'il y ait moins de mérite dans le petit duo *La ci darem la mano*, dans celui de Paisiello, *Pandolfetto*, ou dans la romance d'Otello que dans des morceaux à grands développemens qui souvent paralysent l'action? Non, non; il faut sans doute que la musique d'un grand opéra ne soit point écourtée, mais il faut surtout qu'elle soit dramatique. D'ailleurs, telle qu'elle est, *la Muette de Portici* dure trois heures et demie; qu'on juge de ce qu'elle serait, si M. Auber y avait fait de la musique pour le plaisir d'en faire.

L'exécution de cet opéra est généralement très satisfaisante; mais parmi les acteurs qui méritent des éloges, Adolphe Nourrit et Mlle Noblet ont droit d'être distingués, l'un pour son chant et son jeu, l'autre pour sa pantomime expressive. Leur talent s'est montré dans cette pièce à une plus grande hauteur qu'il ne l'avait fait jusqu'ici, et *la Muette* fera époque dans leur existence dramatique.

Jamais l'Opéra n'avait monté un ouvrage plus soigné sous le rapport de la mise en scène, des ballets, des décorations et costumes, qui font le plus grand honneur à MM. Solomé, Aumer, Cicéri et Duponchel. Ce qu'on à cherché surtout, c'est la vérité, et l'on doit convenir que rien n'a été négligé pour atteindre à ce but. Je ferai seulement une demande au machiniste. N'y aurait-il pas moyen

d'éviter de faire descendre à la fin du cinquième acte, ces torchons qu'on appelle des nuages, et de préparer d'une autre manière l'éruption du Vésuve. Il me semble qu'on pourrait avoir un fond bâti qui s'écroulerait par l'explosion, qui mettrait en évidence le Vésuve, et qui éviterait cette misérable préparation qui n'appartient plus à l'état actuel des machines théâtrales.

Le succès le plus complet a couronné les efforts des auteurs de *la Muette*, et leurs noms ont été proclamés au milieu des plus vifs applaudissemens. Tout annonce pour ce bel ouvrage une longue suite de brillantes représentations.

FÉTIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation du Mariage à l'anglaise,

Opéra-comique en un acte, paroles de MM. Vial et Justin Gensoul, musique de M. Kreubé.

Feydeau n'est point dans une bonne route ; on le lui crie de tous côtés; mais il fait la sourde oreille et suit obstinément le petit *tran-tran* musical que lui ont tracé les faiseurs de comédies mêlées d'ariettes. Le drame lyrique se voit proscrit de ce théâtre et l'administration donne pour prétexte qu'il faut amuser le public avant toute chose, et que le drame est un genre éminemment ennuyeux. Soit, quand il est traité à la manière d'*Ethelvina*, du *Duel*, de l'*Orphelin* et le *Brigadier*, etc., qui sont, j'en conviens, de fort tristes compositions theâtrales ; mais si l'on nous présentait aujourd'hui des drames tels que Montano, Joseph et même Beniowki, sans doute le public n'y rencontrerait pas le mot pour rire, mais il y trouverait un noble intérêt dramatique, de belles situations musicales, et pour peu que ces pièces fussent traitées dans le style qui plaît aujourd'hui, c'est-à-dire avec cette énergie qui n'exclut pas la grace et

avec cette verve qu'on admire dans les nombreux morceaux d'ensemble des nouvelles ou des anciennes partitions-modèles, vous verriez le succès.

Mais il faudrait de véritables chanteurs, et (si l'on excepte Ponchard, Chollet, Lafeuillade, Mmes Rigaut, Casimir et Prevost), les artistes de l'Opéra-Comique, depuis Valère qui ne justifie pas les espérances qu'il avait données, jusqu'à Mlle Bousigues-Lemonnier, qui est assurément une intelligente actrice et une fort jolie personne, les artistes de l'Opéra-Comique sont fort bien placés dans les comédies mêlées d'ariettes, mais ne présentent en masse que de bien faibles ressources pour le chant. Cependant Feydeau est un théâtre lyrique et non pas un théâtre de vaudeville. Il pourrait aisément reconquérir et soutenir son rang, car il est des compositeurs à Paris. Il ne faut que des chanteurs, mais il en faut! il en faut! il en faut!...

Revenons au *Mariage à l'anglaise* qui, quoiqu'il manque de vraisemblance et surtout de situations musicales, n'est point une pièce dénuée d'intérêt et d'esprit.

Gustave, le héros de la pièce, est un artiste français, un jeune homme aimable, mais essentiellement oublieux, par suite d'un coup d'épée qu'il a reçu. Voilà (soit dit en passant), une blessure qui a de singuliers résultats. Que le lecteur fasse bien attention à cette petite particularité, car elle tient une place notable dans l'exposition de la pièce. Gustave, qui du reste est fort bien guéri, car il est vif et alerte autant qu'homme du monde, est amoureux d'une jeune lady Dorsay dont raffole également un baronnet passablement ridicule et d'ailleur fort riche. La jeune lady, qui apparemment a un goût décidé pour les arts, encourage Gustave qui fait sa déclaration et se voit à l'instant payé du plus tendre retour. Comme lady Dorsay est maîtresse de sa main, tout le monde pense que c'est une affaire terminée; les bras nous tombent de surprise, car la pièce est à peine commencée. Mais voici un petit obstacle.

Que pensez-vous que M. Gustave ait oublié depuis qu'il aime lady Dorsay? rien qu'une petite circonstance... c'est

qu'il est marié. Il est fort, celui-là. Oublier sa femme, c'est mal sans doute, cela se voit cependant ; mais oublier qu'on est marié ! ..

Gustave nous raconte qu'un jour, dans je ne sais quelle ville d'Angleterre, il est accosté par un militaire accompagnant une jolie dame, lequel militaire lui propose, tout uniment, d'épouser *ex abrupto* la jeune personne. Gustave hésite, c'est assez naturel; la dame prie. Sa voix est douce, sa taille ravissante, on parle d'une grande fortune; l'artiste ouvre de grands yeux, et comme il n'était point en argent comptant, il se laisse faire une douce violence, signe le contrat improvisé; un instant après, sa femme s'envole, et il n'en entend plus parler. Singulière histoire assurément.

Le reste se devine et va de lui-même. Cette épouse d'un moment, c'est lady Dorsay qui, par ce stratagème un peu hardi, a conservé sa fortune compromise par des embarras auxquels nous ne comprenons pas grand'chose. Cette fois la jeune lady épouse très sérieusement l'heureux Gustave, après l'avoir laissé quelque temps dans une inquiétude assez divertissante pour le spectateur.

Il y a, comme nous l'avons déjà dit, de l'esprit dans cette bluette et quelques scènes assez bien filées. Plusieurs saillies un peu hasardées ont excité dans le parterre une bruyante hilarité. Sont-ce là les succès que doit ambitionner un théâtre royal, un théâtre lyrique ?

Il faut bien que nous parlions de la musique et que nous prenions un *mezzo termine* pour exprimer le jugement porté par le public, sans offenser M. Kreubé. La partition du *Mariage à l'anglaise* (si partition il y a) est tout-à-fait sans conséquence. Le compositeur n'avait aucune situation musicale à développer, partant aucune ressource pour faire ressortir ses talens d'une manière convenable. Nous avons remarqué des couplets gracieux, des passages agréables dans le duo chanté par Mme Pradher et Lemonier, ainsi que dans le morceau qu'on pourrait appeler le finale.

Nous ignorons si M. Kreubé a jamais reçu de coups

d'épée; quoi qu'il en soit, ils ne paraissent pas avoir produit sur sa mémoire le même effet que sur celle de Gustave, témoin son ouverture.

La pièce a été jouée avec ensemble et intelligence. Mme Pradher est une charmante lady; Lemonnier et Visentini sont de bons acteurs : s'ils n'étaient point à Feydeau, l'éloge serait complet.

Le nom des auteurs a été proclamé à intelligible voix par Lemonnier, malgré l'opposition d'une minorité peu bruyante.

S.

La soirée musicale de MM. Bohrer et Pixis, que nous avons annoncée dans notre n° 4, a eu lieu dimanche dernier dans les salons de M. Pape. Elle avait réuni la plus brillante société, et une foule d'artistes distingués, français et étrangers.

Le premier morceau d'un nouveau quintetto de M. Pixis, pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, qui ouvrait la séance, a été fort bien exécuté par l'auteur, MM. Bohrer et MM. ***. Comme compositeur, M. Pixis a fait preuve, dans ce morceau, d'un talent distingué. Il est du petit nombre des pianistes qui consentent à faire entendre sur leur instrument autre chose que des notes. Le trio concertant sur des airs du *Colporteur*, composé et exécuté par le même artiste et MM. Bohrer, a fait également plaisir sous le rapport de l'arrangement agréable des variations, et sous celui d'une exécution irréprochable.

Je regrette de ne pouvoir accorder les mêmes éloges au genre de composition de la nouvelle fantaisie pour violon, composée par M. A. Bohrer, et au duo pour violon et violoncelle du même auteur. D'éternelles divagations de motifs pris et quittés sans plan, sans intention arrêtée, s'y font apercevoir et fatiguent sans objet l'attention de l'auditeur, que toute l'habileté des exécutans ne parvient pas à distraire de l'ennui qu'il éprouve. J'ai déjà eu occasion de remarquer que MM. Bohrer sont dans l'erreur, s'ils

croient qu'on peut réussir à Paris par de la musique de ce genre ; en Angleterre, où ces messieurs ont habité long-temps, et où l'on a surtout le goût de la musique futile, ces choses-là peuvent avoir quelque succès ; mais il y a parmi nous trop d'hommes de goût, pour que leur influence ne défende pas le public contre les irruptions de certain charlatanisme.

L'adagio et le rondo pour violoncelle que M. Max. Bohrer a fait entendre, est d'un meilleur goût, et a été exécuté avec une perfection vraiment admirable. Parmi les morceaux de musique instrumentale, on remarquait aussi un nouveau duo pour deux pianos, composé par M. Ch. Schunke, et exécuté par l'auteur et M. Pixis. Il est impossible d'entendre un jeu plus brillant, plus audacieux que celui de M. Schnuke ; quel dommage que des doigts si prodigieux, qu'une facilité si rare, soient employés à ne faire que des tours de force et à accumuler des notes dans des traits qui étonnent, mais qui ne touchent jamais. Sans doute il faut tenir compte au virtuose de son habileté, et du caractère de l'instrument, qui exige un jeu brillant ; mais si cette habileté ne consiste qu'à accumuler le plus grand nombre possible de notes dans un temps donné, le but de la musique est manqué, et le dégoût en est la suite.

Ce que je dis ici d'un instrument sur lequel il est difficile de chanter, est bien plus vrai quand il s'agit de la voix. Malheureusement, depuis que la grande école du chant italien n'existe plus, les chanteurs font aussi assaut de tours de force, et bornent leur art à vocaliser avec rapidité des traits qui disputent de bizarrerie avec ceux des instrumentistes. Mlle Sontag, que nous avons entendue dans la soirée dont nous rendons compte, a fait naître en nous ces tristes réflexions. Jamais cantatrice ne fut douée d'une voix plus pure, plus égale, plus flexible que celle de cette jeune personne ; mais jamais on n'abusa plus étrangement de ces heureuses facultés qu'elle ne l'a fait dans cette soirée. L'air de Mercadante, expressément composé pour elle, et qui n'est qu'un recueil de traits propres à son gosier, et les variations de l'air suisse qui a terminé le concert, contien-

nent une si grande quantité de notes dénuées de tout sentiment, de toute intention morale, que, malgré la perfection de justesse et d'exécution, nous avions peine à résister à l'ennui que nous éprouvions. Mais on applaudit cela, nous dira Mlle Sontag ! Cela est vrai ; mais ces applaudissemens sont ceux de l'étonnement. Que les mêmes auditeurs se retrouvent à une soirée semblable, les applaudissemens diminueront, et bientôt le dégoût se montrera. Il est dur de troubler ainsi les illusions d'une jeune célébrité; mais notre devoir nous y oblige.

Je ne crois pas qu'il soit possible d'imaginer rien de plus mauvais que le duo de l'*Ultimo giorno di Pompei*, de Pacini, que Mlle Sontag a chanté avec Bordogni. Il semble que l'auteur a essayé de quitter, dans ce duo, le style rossinien auquel il est ordinairement fidèle ; mais son essai n'a point été heureux. Bordogni a chanté avec beaucoup de goût et de méthode, l'air *Pria che spunti*, de Cimarosa. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer dans ce morceau, ou de la beauté du plan, (genre de mérite qui n'est plus connu de nos jours), ou de l'élégance des idées. Cette musique est comme un baume versé sur les blessures que nos oreilles reçoivent chaque jour.

FÉTIS.

— Il paraît que l'administration du théâtre italien a goûté les conseils que nous lui avons donnés ; elle vient d'engager Mme Mallibran pour les deux mois de congé qui sont accordés à Mlle Sontag par son engagement. Ce sont des jouissances qui sont promises aux dilettantis.

ANNONCES.

SOUSCRIPTION.

Collection de quarante-huit quatuors, quintettis et sextuors, composés par M. de Grenet.

Cette collection, composée de 21 quatuors, 24 quintettis et 3 sextuors, paraîtra successivement par articles détachés.

La première livraison, composée de 3 quintettis pour flûte, deux violons, alto et violoncelle, est présentement en vente. Le prix marqué est de 7 fr. 50 c. pour chaque quintetto. Sont pareillement en vente la deuxième livraison, composée de 3 quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, prix marqué, 12 fr., et la troisième livraison de 3 quatuors, pour premier violon ou flûte, deuxième violon, alto et violoncelle, prix marqué, 15 fr.

On souscrit chez G. Gaveaux aîné, éditeur et marchand de musique, passage des Panoramas, n° 24, à Paris.

La présente souscription sera close le 1er juillet prochain; après cette époque, les non-souscripteurs paieront le prix marqué snr l'exemplaire.

La nombreuse collection que nous annonçons est l'ouvrage d'un amateur distingué, qui a employé la plus grande partie de sa vie à acquérir des connaissances dans toutes les parties du contre-point, de la fugue, et des compositions les plus sévères. Une pareille persévérance dans un homme du monde est d'un bon exemple, et mérite qu'on l'encourage; il est rare parmi nous.

— MM. Schulz, de Vienne, dont les talens réunis ont produit les sensations les plus agréables dans les salons et dans les concerts où ils se sont fait entendre cet hiver, donneront, le 9 de ce mois, dans les salons de M. Pape, une soirée musicale, dont voici le programme :

PREMIÈRE PARTIE.

1° Concerto pour la guitare, composé par M. Mauro Giuliani (accompagnement par M. Hummel), exécuté par M. Léonard Schulz.

2° Romance avec accompagnement de cor et de piano, composée et chantée par M. Panseron.

3° Variations concertantes pour l'éol-harmonica et la guitare tierce, avec accompagnement de guitare ordinaire, composées par M. Schulz père, exécutées par lui et ses deux fils.

4° Air de *la Griselda*, de M. Paer, chanté par Mlle Kunze, et accompagné du violon par M. Ebner, premier violon de la Chambre de S. M. le Roi de Prusse.

5° Variations pour le piano, composées par M. Pixis, exécutées par M. Édouard Schulz.

DEUXIÈME PARTIE.

6° Air de M. Paccini, chanté par M. Dommange.

7° Variations concertantes pour violon et piano, composées par M. Mayseder, exécutées par M. Ebner et par M. Edouard Schulz.

8° Romance composée et chantée par M. Panseron, accompagnée sur l'éol-harmonica et la guitare par MM. Schulz.

9° Fantaisie concertante pour l'éol-harmonica et deux guitares, composée par M. Schulz père, exécutée par lui et ses deux fils.

10° *Les Adieux de Raoul de Coucy à la dame de Fayel*, romance de M. Blangini, variée, pour le chant, piano, violon et guitare, par MM. Moscheles, Mayseder et Giuliani, exécutée par Mlle Kunze, M. Ebner et les frères Schulz.

On trouve des billets chez M. Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue Richelieu, n° 97; M. Pleyel, boulevard Montmartre; M. A. Petit, rue Vivienne, n° 6, au coin de la galerie; M. Meissonnier, boulevard Montmartre, près le Panorama, et chez MM. Schulz, rue Neuve-des-Bons-Enfans, hôtel de Hollande, n° 31.

Prix des billets : 8 fr.

— Premier trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à M. F. Kalkbrenner par J.-B. Woëtz. Op. 69. Prix : 9 fr. A Paris, chez J. Pleyel, fils aîné et Cie, éditeur de musique, boulevard Montmartre.

Les artistes et les amateurs qui ont entendu cette nouvelle production de M. Woëts s'accordent à lui donner des éloges, et la considèrent comme l'un des meilleurs ouvrages de l'auteur.

— Rondeau polonais, précédé d'une introduction pour le piano, dédié à Mme la baronne de la Bouillerie, par L.-C. Ermel. Prix : 6 fr.

— Rondo *toccata* composé pour le piano, dédié à Mme la vicomtesse de l'Espine par L.-C. Ermel. Prix : 6 fr.

A Paris, chez Henri Lemoine, professeur de piano, éditeur marchand de musique, rue de l'Echelle, n° 9.

— M. Troupenas, éditeur de musique, rue de Menars, n° 3, vient de faire l'acquisition de *la Muette de Portici*, moyennant la somme de *douze mille francs*. Les divers morceaux de ce bel ouvrage paraîtront chez l'éditeur sous peu de jours, avec accompagnement de piano.

RÉGÉNÉRATION DE L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

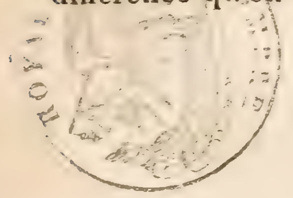
Qu'il y a de ressources dans le dévouement des artistes pour leur art! En vain on les abreuve de dégoûts, en vain on fait mille efforts pour les réduire à la condition de mercenaires qui n'ont droit à aucun égard, le sentiment de leur mérite les rehausse à leurs propres yeux, et leur enthousiasme pour ce qui est véritablement beau les dispose toujours à faire le sacrifice de leurs intérêts particuliers, pour y coopérer de tout leur pouvoir. Honneur à l'ancien Conservatoire qui, sensible au souvenir de son ancienne gloire, est venu, dès le premier appel, se réunir à la nouvelle école, lui prêter son secours, et la guider dans une noble carrière! Honneur au chef de cette école, qui, n'écoutant que son zèle pour la prospérité d'un art qu'il a tant enrichi par ses ouvrages, n'a point dédaigné les conseils dont cet écrit s'est fait l'organe, et a conçu le dessein de rendre au premier établissement musical de la France la brillante renommée qu'il eut autrefois! Honneur aux jeunes élèves qui, comprenant tout ce qu'on avait droit d'attendre de leurs efforts, se sont montrés dignes de leurs modèles. Semblables à ces jeunes conscrits de l'empire qui, fiers de combattre sous les yeux des vétérans de la garde, rivalisaient de valeur et d'audace, ils sont animés d'une ardeur qui leur fut inconnue jusqu'ici, et qui vient d'en faire tout à coup des artistes distingués.

Le 9 mars 1828 sera inscrit comme un beau jour dans les fastes de la musique française, et comme l'époque de sa régénération. Non-seulement l'exécution y a repris ce cachet de supériorité qui avait donné au Conservatoire une réputation européenne, une influence morale de l'ordre le plus élevé s'y est développée, et ne peut man-

quer d'avoir les plus heureux résultats dans toutes les branches de l'art musical. Toutes les vaines attaques des journaux, qui ne vivent que de malignité, tombent d'elles-mêmes; les professeurs et les élèves de l'École Royale reprennent le sentiment de leur force et de leur dignité, et les dépenses du gouvernement pour l'entretien de cet établissement sont justifiées par des succès immenses.

Quelle verve, quelle énergie, quel ensemble, quel fini de nuances a offert l'exécution de la symphonie de Beethoven, si bien nommée *héroïque.* Sur un nombre formidable de symphonistes, pas une négligence, pas une distraction; un sentiment unanime, une étincelle électrique, animaient tout, dirigeaient tout, et de tant d'individus semblaient n'en faire qu'un. Les difficultés considérables que présente cette grande et magnifique composition ont été vaincues comme s'il n'eût été question que d'une bénévole symphonie de Gyrowetz ou de Wranitzki. Légèreté des traits, majestueux effet des *pianos* d'un orchestre immense, tonnerre des *forté*, tout a été parfait, admirable, digne enfin des premiers artistes de la capitale de la France. Entendez-vous, jeunes élèves? des premiers artistes! et vous faisiez partie de cet orchestre! Ne l'oubliez jamais, et que ce souvenir soit pour vous comme celui d'une grande victoire; qu'il ne vous permette jamais d'être au-dessous de vous-même.

On ne peut trop louer le zèle et le talent que M. Habeneck aîné a déployé dans cette occasion en dirigeant l'orchestre; il est impossible de mieux saisir les intentions générales et particulières d'un compositeur, que cet artiste ne l'a fait dans tout le cours du concert du 9 mars, et en même temps d'avoir plus d'aplomb, plus de certitude dans les momens d'entraînement. Ces momens sont toujours dangereux pour les chefs d'orchestre inexpérimentés, car la chaleur de l'exécution entraîne souvent les instrumentistes hors des limites du mouvement, et les rend indociles au frein de la mesure. M. Habeneck dirige les concerts avec le violon. Cette circonstance explique la différence qu'on remarque en lui lorsqu'il est à la tête



d'un orchestre semblable, ou lorsqu'il conduit celui de l'Opéra. Avec son violon, il s'échauffe et partage les sensations générales; avec le bâton, il reste glacé et l'ennui le gagne; d'ailleurs il voit son orchestre dans un concert, au lieu que par la stupide disposition de l'Opéra, cet orchestre est derriére lui.

Le concert du 9 mars commençait par la symphonie dont je viens de parler, chef-d'œuvre de grandiose, d'élégance, d'énergie, de grace et d'originalité, où l'on ne sait ce qu'on doit le plus admirer, de la profusion des motifs, de l'art de les présenter sous une prodigieuse variété de formes, ou de la nouveauté des effets. Qui pourrait croire, cependant, que, jusqu'aujourd'hui, cette magnifique composition n'avait point été entendue à Paris? Mais comment aurait-elle pu l'être sans la réorganisation des concerts du Conservatoire? Pour tous ceux qu'on nomme *spirituels*, et qui étaient naguère à peu près les seuls dont on pût parler, on ne faisait qu'une seule répétition, qui était consacrée en entier aux morceaux de chant et aux solos, et le défaut de temps pour essayer des symphonies nouvelles mettait toujours dans l'obligation de recourir aux anciennes, qu'on savait par cœur, et qui n'intéressaient plus assez pour captiver l'attention des musiciens, ni du public. De là leur exécution souvent médiocre. La résolution, prise par les directeurs des nouveaux concerts, de ne faire jouer ou chanter que de la musique nouvelle ou inconnue, ne peut qu'ajouter beaucoup aux chances de succès de ces réunions.

Une légère infraction à ce plan, nécessitée par le peu de temps qu'on avait eu pour se préparer, a démontré par ses résultats combien il sera utile de s'y conformer. Un duo de *Semiramide* et un air de *Bianca e Faliero*, qui ont été chantés par Mlles Maillard, n'ont produit que peu d'effet. Cependant ces élèves de l'École Royale ne sont pas dépourvues de talent; mais on conçoit qu'elles ne pouvaient lutter avec succès contre le souvenir de Mmes Pisaroni et Mallibran dans le premier de ces morceaux.

Tout le reste du concert, outre le mérite de l'exécution,

a eu celui de la nouveauté, à l'exception du chœur délicieux de *Blanche de Provence*, de M. Cherubini. Un solo pour le cor à pistons, exécuté par M. Meyfred, à qui l'on doit ses perfectionnemens, a donné une haute idée de toutes les ressources qu'on peut trouver dans cet instrument. Des difficultés, inexécutables sur le cor ordinaire, et des modulations multipliées ont été jouées par M. Meyfred avec une facilité qui a démontré aux auditeurs les moins éclairés les avantages des nouveaux procédés. Je ne doute pas que le cor à pistons ne soit généralement adopté, aussitôt qu'un facteur habile les aura multipliés, et que M. Dauprat aura publié l'excellente méthode qu'il a composée pour l'usage de cette innovation.

M. Sausay a montré du talent dans un concerto de Rode; néanmoins cette composition un peu froide a été moins favorable au développement de ses moyens que ne l'aurait été un concerto de Viotti.

Rien de plus beau que le *Kyrie* et le *Gloria* de la messe du sacre de S. M. Charles X, composée par M. Chérubini. On sait quelle est la supériorité de ce grand artiste dans ce genre; il ne s'est jamais élevé plus haut que dans cette production. Il y a, à la vérité, évité avec soin l'emploi du style fugué, qu'il manie avec une habileté remarquable, à cause de la rapidité qui lui était commandée par la circonstance; mais la suavité de ses chants, jointe à la délicieuse variété de son harmonie, de ses modulations et de ses effets, font de cet ouvrage un véritable chef-d'œuvre.

Pour la première fois on a entendu à l'École Royale des chœurs exécutés avec toute la perfection désirable. On doit même avouer que, sous ce rapport, la nouvelle Ecole se montre supérieure à ce que fut l'ancienne. C'est aux soins de M. Kuhn, élève de M. Chérubini, et professeur de la classe d'ensemble à l'Ecole Royale de Musique, qu'on doit ces améliorations importantes. Cet heureux essai, qui ne peut qu'augmenter le zèle de chacun, doit avoir pour la suite les résultats les plus intéressans.

L'enthousiasme de l'auditoire, égal à son étonnement, s'est manifesté par des applaudissemens bruyans et répé-

tés. On sort rarement satisfait d'un concert; mais ici c'était mieux que de la satisfaction; il s'y mêlait de l'orgueil national, et chacun répétait à l'envi : *Il est impossible qu'en aucun lieu de l'Europe on exécute la musique mieux que cela.* Ceux qui avaient entendu autrefois les concerts du Conservatoire se félicitaient de les retrouver; les autres n'y comprenaient rien, et se demandaient avec étonnement d'où étaient surgis tout à coup cette masse de virtuoses. Tant il est vrai qu'il n'est point d'entreprise si difficile que ne puissent amener à bien une volonté ferme et un zèle éclairé.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Don Giovanni,

MUSIQUE DE MOZART.

Mlle SONTAG. — ZUCHELLI. — BALFE. — LES DILETTANTI.

Si l'on pose en question ce qui constitue le beau dans les arts, sauf quelques nuances d'opinion, les règles qui seront proposées auront beaucoup d'analogie. En ce qui concerne la musique, chacun conviendra volontiers que l'opéra qui renfermerait beaucoup de chant, une instrumentation neuve et élégante, autant d'expression et de vérité dramatique qu'on peut en désirer, et surtout une couleur originale, serait un excellent opéra, un chef-d'œuvre de l'art; il y aura unanimité d'opinion sur ce point. Mais lorsque, partant de ces données générales, on arrivera à leur application, et lorsqu'on voudra décider quels sont les ouvrages qui réunissent ces qualités, on ne s'entendra plus. N'admettant que ce qui se trouvera conforme à la nuance particulière de son goût, chaque indi-

vidu rejettera ce qui s'en éloignera plus ou moins. Ce qui sera du chant, et même du chant le plus beau pour un amateur, passera, aux yeux d'un autre, pour mériter à peine ce nom, et ce qui aura fait les délices d'une époque ne causera que de l'ennui dans celle qui lui succédera. Les noms les plus célèbres, les réputations les mieux établies ne seront point à l'abri de la critique; enfin, remettant en question ce qui paraissait décidé, les derniers venus se croiront toujours appelés à prononcer en dernier ressort; car nul ne doute que son goût ne soit le meilleur, et personne ne consent à avouer son incompétence.

Lorsqu'on examine l'effet de ces nuances de goût et d'opinion, on ne peut se défendre de faire cette question : N'y a-t-il donc pas de beau positif dans les arts? Question douloureuse, qui, de quelque côté qu'on l'envisage, doit faire le désespoir de l'artiste véritable; car, en supposant que le dédain qu'on affecte à certaines époques pour de beaux ouvrages n'influe pas sur le jugement qu'en portent les connaisseurs, comme ceux-ci sont toujours en petit nombre, il est certain que ces ouvrages n'en tombent pas moins dans le discrédit, et que le mauvais goût triomphe plus ou moins long-temps.

Les révolutions sont quelquefois si rapides dans le goût du public, qu'on a peine à concevoir qu'il perde si promptement la mémoire de ses sensations, et qu'il porte, à des époques rapprochées, des jugemens si différens. Je sais qu'on allègue pour sa défense les différences d'exécution, qui font que le même ouvrage change à ses yeux de physionomie; mais, quelle que soit cette exécution, il y a, dans certaines productions, des beautés d'un ordre si élevé qu'il semble qu'elles ne doivent jamais disparaître entièrement, et qu'on devrait toujours y être sensible. Il n'en est point ainsi cependant : le triste résultat de la reprise du chef-d'œuvre de Mozart, de ce merveilleux *Don Giovanni,* en est la preuve.

Il y a environ sept ans que l'administration du Théâtre Italien, alors entre les mains de M. Paër, entreprit de monter ce bel ouvrage avec tout le soin nécessaire. Garcia,

qui portait dans ses veines le principe d'une *chaleur andalouse*, comme le disait Garat, donna au rôle principal une physionomie dont le souvenir restera long-temps dans la mémoire des musiciens comme le type de la perfection. Échauffant tout ce qui l'entourait par sa verve entraînante, cet acteur admirable parvenait à vaincre, dans les Italiens dont il était entouré, le dégoût qu'ils ont toujours eu pour la musique du plus grand des compositeurs, et leur faisait produire des effets dont ils étaient étonnés. Mme Fodor, secondant ses efforts par l'accent délicieux de sa voix, donnait au rôle de *Zerlina* tout le charme dont il est susceptible; enfin, Mme Ronzi-Debegnis, à qui celui de *donna Anna* avait été enseigné par Garat, s'y montrait supérieure à elle-même. Ajoutez à ces élémens de succès un public qui se trouvait alors placé sur l'échelle ascendante du sentiment musical, et qui se montrait digne d'entendre l'une des plus belles productions de l'esprit humain, et vous aurez une idée de l'enthousiasme qui s'emparait de l'auditoire à chaque représentation de ce chef-d'œuvre. Opposons à ce tableau celui de la reprise qu'on vient de faire du même ouvrage.

Zuchelli, chanteur agréable, mais l'homme le moins propre à rendre une musique énergique, et un rôle à grandes proportions comme celui de don Juan, a dit d'une manière gracieuse quelques passages qui demandent de la grace, mais a manqué de moyens et d'énergie dans toutes les situations dramatiques. Le fameux rondo *Fin che dal Vino* s'est anéanti dans sa bouche, et dans le finale, où Garcia faisait frémir, à peine l'a-t-on entendu. Mlle Sontag chante le rôle de Zerline. Il faut lui rendre justice; elle a respecté la musique de Mozart, et ne l'a point déshonorée par le déluge de traits dont elle inonde ordinairement son chant; mais cette épreuve a été dangereuse pour sa réputation, car, dépourvu de tous ces ornemens, son style a paru manquer du charme qu'on admirait en Mme Mainvielle-Fodor. Mlle Sontag a pu se convaincre, dans ce rôle, qu'il est bien plus difficile de chanter avec sim-

plicité que de produire de l'effet à force de fioritures et de traits.

Barilli était bien lourd dans *Léporello*, mais il faisait du moins quelque effet dans les morceaux d'ensemble; Graziani, qui lui a succédé, est bien loin de le valoir. Sa voix, tout-à-fait insuffisante dans la plupart des morceaux, est nulle dans le finale du premier acte; mais ce n'est rien en comparaison de Balfe, qui est également ridicule comme chanteur et comme acteur dans le rôle de *Masetto*. Je n'ai rien à dire de Bordogni et de Mlle Blasis, qui se tiennent dans les bornes d'une honnête médiocrité, et qui n'ont rien eu de choquant dans les personnages de *don Ottavio* et de *donna Anna*. Quant à Mlle Amigo, elle est tellement écrasée par le rôle d'Elvire qu'il y aurait de la cruauté à parler d'elle; on voit qu'elle se dévoue comme une victime, et qu'elle voudrait bien n'être pas chargée de mettre nos oreilles au supplice.

Tels sont les interprètes de la musique de *Don Juan*, qu'on vient d'offrir à la curiosité du public! Il y a dix ans, ce même public, faisant à chacun sa part, aurait rejeté la mauvaise exécution, mais aurait manifesté son admiration pour le mérite de l'ouvrage. Alors, Mozart, Cimarosa, Paisiello, avaient le don de charmer des auditeurs sans préjugés, qui cherchaient des jouissances sans s'informer du nom de celui qui les leur procurait, et sans adopter le style d'un auteur aux dépens d'un autre. Les choses ont bien changé. Les *dilettanti* d'aujourd'hui, dont l'oreille est blasée par le luxe d'effets qui a envahi la scène, et dont la sensibilité s'est émoussée par l'excès des sensations fortes, ne goûtent plus une musique où ils ne retrouvent pas leurs formes favorites. En vain le chant abonde dans tous les morceaux du *Don Juan*; ce n'est pas celui qu'ils ont adopté. En vain y a-t-il plus d'idées dans un seul de ces morceaux que dans certains opéras entiers; cette multiplicité même les importune, car ils sont accoutumés à plus d'économie, et à des procédés de convention qu'ils n'y retrouvent pas, et qui leur sont devenus néces-

saires. En vain l'harmonie est-elle aussi pleine d'invention que la mélodie; ils sont trop ignorans pour la comprendre. En vain l'instrumentation est-elle le chef-d'œuvre de l'élégance, du goût et de l'imagination; elle n'est point assez bruyante pour arriver jusqu'à eux. Il y a dans les arts un degré de perfection qui échappe au vulgaire, et le vulgaire n'est pas moins dans la haute société que dans le peuple, quand il s'agit de juger des chefs-d'œuvre.

Ne nous étonnons donc pas de l'indifférence que le dilettantisme vient de montrer pour des beautés qui sont au-dessus de sa portée; mais demandons pourquoi l'on expose, de gaîté de cœur, ces beautés à la profanation dont nous venons d'être témoins. Le plus grand succès d'une reprise de *Don Juan* n'augmenterait pas la renommée de Mozart; mais, quoiqu'elle ne puisse souffrir de la mauvaise exécution d'un ouvrage, ou de la froideur d'un public inepte, il est douloureux, pour tout musicien enthousiaste de son art, de voir qu'il n'y a point de hauteur où le génie soit à l'abri des atteintes d'une multitude ignorante, ni de perfection qui soit incontestable. Il est temps de soustraire aux regards des profanes des ouvrages qu'ils sont incapables d'apprécier, et de les réserver aux plaisirs des adeptes, qui, dans des réunions peu nombreuses ou dans le silence du cabinet, leur élèvent un culte digne d'eux.

FÉTIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Fanfan et Colas. — Le Maître de Chapelle.

On a repris à Feydeau *Fanfan et Colas*, dont la musique est due à M. Jadin, et le *Maître de Chapelle* de M. Paër, le Rossini de la dernière époque, dont la muse touchante et dramatique ravissait en extase, il y a huit ou dix ans, les *furiosi* du jour.

Chaque peuple à son tour a régné sur la terre,

dit un grand poète : il en est de même des compositeurs de musique. Chacun d'eux remplit une époque de sa gloire et de sa célébrité ; pendant un certain nombre d'années, son génie brille d'un éclat sans égal ; son nom est dans toutes les bouches, sa musique sur tous les pianos ; il est admirable, étonnant, incomparable, inimitable, délicieux, divin ; on le copie, on le parodie, qui plus est... Puis un astre rival paraît sur l'horizon, qui fait oublier le grand maître et ses chefs-d'œuvre. En vain l'idole déchue revendique ses autels ; le sceptre de l'harmonie passe aux mains de l'heureux usurpateur. Quelques fanatiques admirateurs, qui lui sont restés fidèles dans son infortune, ont beau crier à l'injustice, et réclamer contre une illustration nouvelle, la foule inconstante les tympanise, et les traite de *perruques*. L'opposition échauffe et double l'enthousiasme ; le compositeur *alla moderna* reçoit son brevet de grand homme ; il est porté aux nues, il est proclamé immortel. Mais il a eu des devanciers, il aura des successeurs.

Tout ceci explique la froideur avec laquelle le public reçoit les reprises des anciens opéras. Elles obtiennent un succès d'estime, mais elles ne font pas d'argent. Il faut bien convenir que la musique est susceptible de varier suivant la mode, comme tant d'autres choses qu'on avait cru immuables jusqu'à présent.

Le *Fanfan et Colas* de M. Jadin est une assez jolie petite pièce. Mme Desbrosses fait rire et pleurer tout à la fois dans le rôle de la nourrice, par la rondeur et le parfait naturel de son débit. Mmes Pradher et Rigault sont fort bien aussi ; mais la musique, quoique bien adaptée aux paroles, ne fait plus que bien peu d'effet. Lâchons le grand mot : elle est passée de mode. M. Jadin n'en reste pas moins un compositeur estimable, qui, récemment, a donné des preuves de son mérite dans un œuvre de quatuors dont la *Revue* a rendu compte.

La musique du *Maître de Chapelle* est connue de tout le monde ; on la sait par cœur, elle est agréable, elle est charmante ; mais elle a le tort irréparable d'appartenir à une autre époque. Cependant les habitués de Feydeau

l'entendront de temps à autre avec d'autant plus de plaisir qu'elle servira de compensation aux nouveautés dont on les afflige depuis quelque temps. Le rôle du maître de chapelle était un de ceux qui faisaient briller la voix de Martin. Chollet, qui n'a point les cordes graves de son devancier, se tire d'affaire à force d'adresse et de grace. Féréol chante comme il peut, et Cavé ne chante point du tout: aussi est-il dans les *grandes utilités* à Feydeau. Mme Boulanger est une charmante actrice; ses moyens comme cantatrice la trahissent quelquefois. Il est une chose que nous ne voudrions pas lui dire, mais qu'elle devrait se dire à elle-même. L'exemple que donne depuis quelque temps l'acteur Huet est bon à suivre. Il prouve à la fois de l'habileté et du discernement.

S.

— Le succès de *la Muette de Portici* augmente à chaque représentation. La vaste salle de l'Opéra peut à peine contenir la foule des spectateurs attirés par l'attrait d'une pièce qui réunit les qualités si rares d'un bon poème, d'une excellente musique, de jolis ballets, de belles décorations, de costumes exacts et d'une mise en scène dont on n'avait point eu d'exemple jusqu'ici. L'exécution d'ailleurs est parfaite, tant sur le théâtre que dans l'orchestre. Nous nous proposions d'analyser la musique dans ce numéro; mais l'abondance des matières nous force à renvoyer notre article à la semaine prochaine.

SOIRÉE MUSICALE,

DONNÉE PAR Mrs SCHULZ FRERES, DE VIENNE,

DANS LES SALONS DE M. PAPE.

Trois concerts publics dans le même jour, sans compter les réunions de sociétés philharmoniques! En vérité, le carême est un vrai temps de jubilation pour les intrépides amateurs de musique; mais c'est un rude moment de

presse pour le pauvre aristarque qui a de la conscience, et qui ne veut parler que de ce qu'il a vu et entendu.

En arrivant au concert de MM. Schulz, nous avions encore dans les oreilles les admirables morceaux exécutés le matin au Conservatoire : il a bien fallu chasser au plus vite ces souvenirs-là, car la comparaison que nous eussions faite, malgré nous-mêmes, eût été accablante pour le concert de MM. Schulz : du reste elle eût été injuste autant que cruelle; car pour juger d'un ouvrage, il faut avoir égard aux matériaux qui le composent. A côté des masses imposantes qui remplissaient d'un torrent d'harmonie la salle des Menus-Plaisirs, nous ne pouvons placer la guitare et l'*éol-harmonica.* Mais chaque chose a son mérite relatif : l'oiseau-mouche peut fixer un instant par sa gentillesse l'attention de l'observateur, qui vient d'admirer les brillantes couleurs de l'oiseau de paradis.

La guitare de M. Léonard Schulz est d'une tierce plus haute que les autres guitares; c'est comme si le *capodastre* était placé sur la troisième case. Le but de cette nouvelle disposition de l'instrument est d'obtenir une vibration plus éclatante; mais elle ne pouvait être acquise qu'au détriment de la douceur et du moelleux qui ne sont déjà que trop rares dans les guitares ordinaires. M. Léonard est l'Ajax des guitaristes; il a des doigts de fer et il exécute avec une grande précision les plus effroyables difficultés. Son talent a du *brillant*, mais il manque quelquefois de charme. C'est du reste un reproche qui s'adresse plus à l'instrument qu'à l'artiste.

L'éol-harmonica est une gentille miniature de l'orgue expressif. M. Schulz en tire tout le parti possible. Sa fantaisie concertante a été couronnée d'un joli succès, tout-à-fait proportionné à la qualité du son de l'instrument, qui est gracieuse et pure, mais si vaporeuse, si exiguë qu'il nous semblait entendre la musique des jolis nains de Gulliver.

M. Ebner, premier violon du roi de Prusse, est un bien jeune artiste déjà fort recommandable. Pureté et justesse de sons, vigueur, précision et facilité, on trouve tout cela

dans le jeu de M. Ebner. Cependant il y manque je ne sais quoi, le feu sacré peut-être; cela viendra par la suite. Quand on a dix-sept à dix-huit ans, il ne faut désespérer de rien.

La romance avec accompagnement de cor, composée et chantée par M. Panseron, est fort jolie; sa voix nous a paru fatiguée. Cette circonstance fait honneur au zèle de ce professeur qui, le matin, figurait dans les chœurs du Conservatoire à côté d'Alexis Dupont.

M. Domange a de bonnes traditions musicales et un aplomb imperturbable; mais son organe ingrat et rebelle lui joue de mauvais tours. Les intonations quelquefois ne sont pas heureuses et les *fioritures* dont il orne, comme un autre, les morceaux qu'il chante sont rarement irréprochables. Ces légères imperfections n'empêchent point M. Domange d'être un artiste fort estimable et un très bon professeur de chant. *Suum cuique.*

Mlle Kunze, élève de M. Paër, fera honneur à son maître. La voix de cette jeune et jolie personne est expressive et d'une bonne étendue. Son organe n'est pas encore bien posé, sa prononciation laisse à désirer; mais on reconnaît déjà dans sa méthode une excellente direction vers les effets dramatiques. Que Mlle Kunze travaille encore quelque temps et nous lui prédisons de beaux succès.

Le programme nous annonçait un duo comique de Moska. Ce morceau a tenu tout ce qu'il promettait. Mme et M. Pagliardini l'ont chanté d'une manière fort comique (toute plaisanterie à part).

Au résumé, la musique que nous avons entendue au concert de MM. Schulz n'est point de celle qui excite les transports de l'auditoire, mais il y avait là des choses fort agréables. La société était assez nombreuse et fort bien composée.

S.

CONCERT

AU BÉNÉFICE D'UNE FAMILLE MALHEUREUSE.

SALLE CHANTEREINE.

Les bonnes choses sont rares, surtout lorsqu'il s'agit de concert : mais dimanche, il y avait profusion. Un devoir mêlé de plaisir nous appelait ce jour là à l'École royale de musique ; malheureusement nous ne pouvions nous partager et nous rendre à la fois rue Bergère et rue Chantereine, où, dans le même moment, deux solennités musicales avaient lieu. D'un côté un orchestre immense et tout le luxe des plus grandes proportions ; de l'autre, un modeste quatuor, un piano ; mais de grands talens rehaussaient ce peu d'apparence, et préparaient des plaisirs variés à l'auditoire le plus brillant. Forcé de nous en rapporter à un artiste plein de goût, nous avons du moins la satisfaction de présenter avec confiance ses observations sur cette dernière séance.

La prière de *Moïse*, *nel tuo stellato soglio*, chantée d'une manière admirable par Mmes Cinti-Damoreau, Mallibran, Marinoni, et par Nourrit et Levasseur, a ouvert délicieusement le concert. Un certain M. Lolli, dont nous avons eu déjà occasion de parler, s'est chargé de tempérer le plaisir qu'on venait d'éprouver par une fantaisie de violoncelle. Ce morceau seul offrait une disparate choquante avec le reste du concert, et bientôt l'impression défavorable qu'il avait produite fut effacée par le charme de l'exécution de Mmes Mallibran et Marinoni dans un duo du *Crociato*. Le plaisir n'a pas été moins vif en écoutant le duo de la *Dame Blanche*, chanté par Mme Cinti-Damoreau et Adolphe Nourrit. Dans un quintetto pour le piano de sa composition, M. Kalkbrenner, dont l'admirable talent n'est malheureusement pas assez en évidence, a excité parmi les auditeurs des transports d'enthousiasme.

Non moins brillante, la seconde partie s'est ouverte par

un duo de *Semiramide*, qui a été supérieurement chanté par Mmes Mallibran et Cinti-Damoreau. Le violon si suave de M. Lafont s'est fait entendre ensuite dans une fantaisie sur les airs de *Léocadie*. Ce morceau a été suivi d'un air du *Crociato*, que Mme Cinti-Damoreau a chanté avec beaucoup de goût, et d'un air que Balfe a dit en remplacement d'un duo qui devait être chanté par Nourrit et par Levasseur. Mme Mallibran s'est fait admirer ensuite dans la romance d'Otello, et le concert s'est terminé par le trio du *Mariage secret*, chanté par Mmes Cinti-Damoreau, Marinoni et Mallibran. Dans ce dernier morceau, Mme Mallibran, qui s'était chargée de la partie de *contralto*, a frappé d'étonnement l'assemblée par la beauté des sons graves de sa voix. Cette voix est d'une étendue, d'une égalité, d'une sonorité qui tient du prodige. On a cru remarquer que Mme Mallibran n'a pas dédaigné les conseils que nous lui avons donnés, et que sa facilité d'improviser des traits et des ornemens était mieux réglée que dans la représentation où elle s'est fait entendre à l'Opéra.

L'intention généreuse des artistes distingués qui ont concouru à ce concert a été couronnée d'un plein succès, et la recette s'est élevée au *maximum* de ce que permettait l'exiguité du local qu'on avait choisi.

— Nous avons déjà parlé à plusieurs reprises des soirées brillantes que M. Dietz, facteur de pianos, donne tous les quinze jours dans ses salons; celle de samedi, 8 de ce mois, nous a paru remarquable. Un quatuor de Krommer, dont la composition ne présente qu'une faible imitation du style d'Haydn, a été fort bien exécuté par quelques-uns de nos jeunes artistes. M. Tilmant, auquel nous avons eu occasion de donner de sévères conseils, a été irréprochable dans la partie de premier violon. Son jeu, d'une justesse et d'une pureté parfaites, lui ont mérité les applaudissemens d'une assemblée nombreuse et choisie.

Deux jeunes artistes étrangers, MM. Hauman, Belge, et Osborne, Irlandais, ont réuni tous les suffrages, l'un par son talent vigoureux sur le violon, l'autre par son jeu brillant sur le piano. M. Hauman, qui n'est élève que de

lui-même, possède un archet d'une souplesse, d'une variété, d'une hardiesse étonnantes ; les traits les plus difficiles sont exécutés par lui avec une rare facilité. Lorsque le jeu de ce jeune homme sera réglé, lorsqu'il aura appris à chanter aussi bien qu'il joue les difficultés, il obtiendra de brillans succès, et se placera sur la ligne des plus habiles violonistes. M. Osborne, qui doit aux conseils de M. Pixis sa brillante exécution, a joué, de manière à satisfaire les connaisseurs, des variations de sa composition sur un thème original. M. Osborne nous paraît destiné à figurer parmi les bons pianistes de cette époque; nous l'engageons seulement à soigner l'égalité de son jeu, et à s'attacher à l'exactitude de la mesure.

M. Klein, clarinettiste allemand, qui s'est fait entendre dans une fantaisie pour son instrument, nous a paru un artiste distingué; malheureusement le piano qui l'accompagnait était trop bas; il en résultait un effet désagréable qui a beaucoup nui au plaisir qu'on aurait eu à entendre le virtuose.

Les pianos de M. Dietz ont beaucoup gagné depuis quelque temps sous le rapport du volume du son. Lors de l'exposition, ils avaient l'inconvénient d'être un peu sourds; mais depuis lors ce facteur a su leur donner du brillant et de l'intensité.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Venise. Un nouvel ouvrage de Morlacchi, *I Saracini in Sicilia*, a paru sur la scène du théâtre de la *Fenice*, le 22 février, et n'a obtenu aucun succès. A l'exception d'une romance qu'on dit fort belle, et que Mme Favelli a bien chantée, tous les morceaux ont paru froids et longs.

Vienne. On vient de représenter le *Mosè* de Rossini avec succès sur le théâtre *Kærnthernerthor*. Rubini (*Osiride*), Tamburini (*Faraone*) et Berettoni (*Mosè*), ont été particulièrement applaudis. La signora Biagioli, qui chantait le

rôle d'*Elcia*, n'a pas été si heureuse, et n'a pu éviter les témoignages du mécontentement du public.

— On vient d'achever à Munich la construction d'un nouveau bâtiment appelé *Odéon*, spécialement destiné aux fêtes et aux concerts. Tout ce qui peut servir à ce double but s'y trouve réuni. La salle de concert est un vaste parallélogramme entouré de colonnes, terminé à l'une des extrémités par un demi-cercle élégamment décoré, disposé pour l'orchestre et les exécutans. On remarque dans le décor du demi-cercle, les bustes de Mozart, Gluck, Weber, Méhul, Rossini, Winter, Haydn, Vogler, Cimarosa et Haendel. L'inauguration de cet édifice a été faite par un bal que le roi a ouvert avec la comtesse de Dalberg.

—Beaucoup de gens regardent encore la musique comme un art futile, digne d'occuper seulement les esprits légers, et, sous le rapport de ses combinaisons, quelques mathématiciens rêveurs. Que diront-ils donc en apprenant que M. Godefroi de Weber, rédacteur du journal de musique trimestriel la *Cæcilia*, auteur du traité si estimé de *l'Essai sur la théorie régulière de la musique*, est un des plus graves magistrats de la grave Allemagne, enfin avocat-général à la cour de cassation du grand duché de Hesse Darmstadt, décoré de plusieurs ordres et membre de plusieurs Académies des sciences.

— On écrit de Berlin : « Le carnaval s'est passé pour nous sans aucune jouissance musicale. Spontini ne s'est jamais montré plus stérile que maintenant. On ne sait pas si nous aurons jamais la fin de l'opéra de *Agnès de Hohenstaufen*, dont il avait seulement écrit le premier acte l'année passée, pour le mariage du prince Charles, fils du Roi. Le théâtre royal reste inactif, et ne donne aucune nouveauté; aussi est-il complètement abandonné Celui de Kœnigstadt, au contraire, quoique le répertoire n'offre rien de nouveau ni même de bien intéressant, surtout en opéras, jouit d'une vogue continue.

Dresde, 25 *février*. On a donné hier la première représentation de l'*Obéron* de Ch.-M. de Weber, qui avait été ajournée, il y a plusieurs mois, à cause de la maladie grave

du chanteur Babnigg. Le roi avait voulu qu'on attendît la guérison de ce virtuose. On n'avait rien négligé pour mettre convenablement en scène le chant du cygne, car on a dépensé 5,000 thalers (plus de 20,000 francs). L'enthousiasme du public a été à son comble. L'exécution a été très louable, surtout de la part du ténor Babnigg, dans le rôle d'Huon, et de M[me] Deorient, dans celui de Rézia. L'orchestre a fait preuve d'habileté, et l'ensemble a fait le plus grand honneur au directeur de concerts Reissiger, qui avait dirigé toutes les répétitions. On avait fait faire seize décorations nouvelles, et les danses et les costumes ont obtenu l'approbation générale. On a pu voir à cette occasion, par la traduction que Weber avait fait faire de son opéra par Théodore de Hell, qu'il avait l'intention de faire à sa partition beaucoup de changemens pour la scène allemande.

Saint-Pétersbourg, 15 *février*. Nous avons ici depuis quelques jours une troupe italienne. On n'y trouve guère, à l'exception de M[lle] Mélas, *prima donna soprano*, le nom d'un artiste qui ait marqué dans aucune troupe sur les autres théâtres de l'Europe. Néanmoins le répertoire, qui se borne jusqu'à ce moment, à trois ou quatre opéras de Rossini, parmi lesquels on remarque *Il Barbiere* et la *Cenerentola*, fait généralement plaisir.

Saison musicale à Édimbourg. On a fait, dans cette ville, de la musique jusqu'à satiété pendant cette saison. M. Debeguis, Miss F. Ayton, et M. Torri ont contracté avec le directeur du théâtre, un engagement par lequel tous les bénéfices provenant des représentations de l'opéra italien devaient être partagés entre les parties contractantes; mais, quoique les représentations fussent suivies, leurs émolumens n'ont point été considérables. Les opéras qu'ils ont exécutés étaient: *Il Barbiere*, *Il Turco*, *Il Fanatico*, et *La Gazza Ladra*. *Il Fanatico* fut celui qui obtint le plus de succès, grace au jeu comique de Debegnis. Ce chanteur a donné un concert où il a fait peu d'argent; le chef d'orchestre, M. Yaniewiez en a donné un autre où il a joué du violon, et où ses filles se sont fait entendre sur le piano et sur la harpe.

M. et Mme Knywett, M. Bellamy, M. Vaughan et M. Rovedino, ont donné plusieurs concerts et matinées musicales, qu'on a accueillis avec indifférence, malgré le talent de ces artistes.

Trois concerts ont été donnés par M. Moschelès : au premier, il n'y eut que peu de monde ; le second fut plus brillant, et la haute société d'Édimbourg se porta en foule au troisième. Une telle progression est un bel éloge du talent de M. Moschelès, que les Écossais considèrent comme le plus grand pianiste qu'ils aient jamais entendu. Miss Élisa Paton a chanté avec succès dans les trois concerts ; elle a rappelé souvent aux auditeurs Mme Pasta, qu'elle a prise pour modèle.

Un des plus grands obstacles qui se sont opposés aux succès des différentes entreprises de musique, a été *M. Ducrow et ses chevaux,* qui offrent un attrait irrésistible, et devant qui tout doit céder le pas, selon l'opinion des bons Écossais.

Londres. *Concert pour les Italiens et les Espagnols réfugiés.* On a donné le vendredi matin, 13 février, un grand concert dans Guildhall, au bénéfice des réfugiés italiens et espagnols. Le prix des places était fixé à 15 schillings, et plus de quinze cents billets ont été placés de suite. Beaucoup de personnes riches ont payé un certain nombre de billets sans les prendre ; en sorte que la recette a été très considérable.

Les principaux exécutans étaient : Mme Pasta, miss Paton, Mme Féron, miss Vilkinson, miss Bacon ; MM. Braham, Curioni, Pellegrini, Terrail, E. Taylor, Horncastle, et M. Phillips. M. Cramer conduisait la première partie du concert, M. Spagnoletti la seconde, et sir G. Smart dirigeait le tout. On a chanté dans la première partie, plusieurs morceaux du *Messie* de Hændel, un chœur de la *création* et une antienne d'Attwood ; dans la seconde, Mme Pasta a chanté avec Curioni un duo de Vaccai et un air de Rossini ; Mme Feron a chanté un air de *Mosè,* la sig. Brambilla une scène et un air ; miss Bacon, un duo avec Pellegrini, et M. Braham, une cantate du docteur Pepusch.

M. Nicholson a joué une fantaisie sur la flûte. Plusieurs autres morceaux ont été exécutés, entre autres le sestetto de *Cosi fan tutte*, et l'ouverture du *Freychütz*.

Le succès de ce concert a déterminé à en donner un autre, dans le même lieu, au profit des diverses écoles de charité de la ville de Londres. Il a eu lieu le 27 février.

Concert donné au bénéfice de la veuve et des enfans de Kiesewetter[1]. Ce concert s'est donné à Alegyr-Rooms, le 18 février. Un orchestre formidable, tel qu'on n'en entend de semblables qu'à la société philharmonique, et le désir d'être utile à la nombreuse famille du malheureux Kiesewetter, avaient attiré une foule immense à cette brillante soirée. Miss Stephens, miss Paton et M. Braham, ont chanté parfaitement; miss Bacon, et MM. Taylor et Pellegrini se sont fait entendre dans les morceaux d'ensemble; M. Anderson a exécuté une polonaise de Herz sur le piano, et M. Oury a joué une fantaisie de Lafond de manière à mériter des applaudissemens unanimes. MM. Cramer et Spagnoletti ont conduit chacun une partie, et M. Bishop était le directeur général.

Le 30 janvier, jour aniversaire de la mort de Charles Ier, le concert annuel a été exécuté à Drury-Lane. On peut toujours le considérer comme celui qui ouvre la saison des oratorios. Parmi les nouveautés qu'on y a entendues, on remarque un *Offertoire* par Eybler, le *sanctus* d'une messe de Hummel, et un choix de morceaux de l'opéra de *Joseph* de Méhul, arrangé pour la dernière fête musicale de Norwich, par M. E. Taylor. Cette musique n'a point produit l'effet qu'on en attendait. Un rondeau de Donizetti, chanté par Mme Feron, a échoué complètement. La salle était passablement remplie.

Le 23 février, les oratorios réguliers ont commencé, et l'affluence des auditeurs a fait espérer une saison favorable. Il y a beaucoup d'éloges à donner à la partie chantante de l'exécution, et quelques reproches à faire aux instrumen-

(1) Kiesewetter était un musicien distingué dont les Anglais n'ont pas su apprécier le mérite, et qu'ils ont laissé mourir de faim.

(*Note du rédacteur.*)

tistes. Ils sont non-seulement en trop petit nombre, mais ils manquent de cette fermeté, de cette vigueur qu'on trouve maintenant dans tous les orchestres. M. Bishop, le directeur, saura certainement remédier à cette imperfection. Les principaux exécutans engagés pour la saison sont: Mme Pasta, Miss Paton, Mme Feron, Miss Graunt, Miss H. Cawse et Miss Love; M. Braham, M. Martin, M. Horncastle, M. Robinson, M. Tierney et M. E. Taylor. Le directeur est M. Mori.

THÉATRE DU ROI. *Rosa Bianca e Rosa Rossa* a été représenté pour la première fois en Angleterre le 16 février de cette année. Les rôles étaient distribués comme il suit:

Le comte de Derby,	Mme Pasta.
Lord Mortimer,	sig. Porto.
Clotilda,	Mme Caradori.
Le comte de Seymour,	sig. Curioni.
Elvira,	sig. Castelli.
Ubaldo,	sig. Deville.

Malgré le talent de Mme Pasta, cet opéra n'a point réussi. Le mauvais état de la santé de Mme Caradori à la première représentation a peut-être contribué au peu de succès qu'il a obtenu; mais il faut pourtant convenir que Mme Caradori s'est rétablie, mais que la pièce ne s'est point relevée.

Zelmira, Tancredi et *Otello* ont été exécutés récemment, Mme Pasta a rempli non-seulement les principaux rôles; mais on peut dire qu'elle a soutenu à elle seule le poids de ces opéras. Ils ne font point d'argent. D'une part, on manque d'exécutans, et de l'autre, les deux derniers ont été entendus jusqu'à satiété. Mme Pasta y est toujours parfaite, mais on se lasse de tout, même de la perfection.

La Clemenza di Tito va être remis pour Mme Schutz, qui remplira le rôle de *Sesto*. Quel rôle c'eût été pour Mme Pasta! Mme Caradori fera une charmante Servilia; mais qui jouera la furieuse Vitellia? Qui jouera Annio? Publio? Hélas! Pauvre Mozart!

M. Vogt le hautboïste est arrivé à Londres.

ANNONCES.

GALERIE

Des Musiciens célèbres,

COMPOSITEURS, CHANTEURS ET INSTRUMENTISTES [1],

Contenant leurs portraits lithographiés par les meilleurs artistes, des *fac-simile*, et leurs notices biographiques.

PAR F. J. FÉTIS.

La deuxième livraison de cet ouvrage vient de paraître. Diverses circonstances en avaient retardé la publication ; des mesures ont été prises pour que de pareils obstacles ne se représentent plus, et chaque livraison suivante sera publiée tous les quarante jours.

Les deux livraisons qui ont paru contiennent les portraits et les notices de GLUCK, MÉHUL, VIOTTI, GARAT, GRÉTRY, J.-S. BACH, CORELLI et DUSSEK, ainsi que les *fac-simile* de Gluck, Méhul, Grétry et J.-S. Bach.

La *Galerie des Musiciens célèbres* est publiée par livraisons qui contiennent quatre portraits, format grand in-folio *nom de Jésus vélin*, avec un ou deux *fac-simile*, et trois feuilles de texte imprimé en caractères de Didot.

L'ouvrage entier se composera de *trente livraisons*. Il en paraît au moins huit par an, et au plus douze.

Le prix de chaque livraison est fixé à douze francs. Les exemplaires en papier de Chine se paient vingt francs.

On ne paie rien d'avance.

Il suffit, pour être compté comme souscripteur, de se faire inscrire à l'une des adresses ci-dessous, ou chez les

(1) A Paris, chez l'AUTEUR, rue Bleue, n. 4; CHAILLOU-POTRELLE, rue Saint-Honoré, n. 140, et chez SAUTELET et compagnie, place de la Bourse.

marchands de musique, d'estampes, ou libraires des départemens et de l'étranger.

MM. les souscripteurs qui, par suite d'une erreur, n'auraient pas reçu la seconde livraison, sont priés d'adresser leurs réclamations au bureau de la *Galerie des Musiciens* et de la *Revue musicale*, rue Bleue, n° 4.

F. Hünten, œuv. 26. Thème allemand, varié pour le piano. 6 fr.

J.-P. Pixis, œuv. 96. Ballade écossaise, variée pour piano. 5 fr.

Le même, œuv. 97. Duo concertant pour piano et violon. 9 fr.

Kuhlau, f. œuv. 73. Trois rondos pour piano sur des thèmes favoris :

N° 1. Ronde de la *Neige*. 5 fr.
N° 2. Thème du *Barbier*. 5 fr.
N° 3. Thème de la *Pie voleuse*. 5 fr.

Kuhlau, f. œuv. 80. Trois duos brillans pour 2 flûtes. 9 f.

Le même, œuv. 81. Trois duos, *idem*. 9 fr.

Le même, œuv. 86. Trois grands trios pour 3 flûtes, n°s 1, 2, 3, chaque, 7 fr. 50 c.

Kummer, G. op. 24. Trio brillant pour 3 flûtes. 7 fr. 50 c.

Le même, op. 25. Trois duos brillans pour 2 flûtes. 7 fr. 50 c.

Le même, op. 30. Trio brillant pour 3 flûtes. 7 fr. 50 c.

Paris, chez A. Farrenc, professeur et éditeur de musique, rue des Petits-Augustins, n° 13.

— *La Muette de Portici*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de D.-F.-E. Auber, avec accompagnement de piano ou harpe. A Paris, chez E. Troupenas, éditeur du *Répertoire des Opéras français*, rue de Ménars, n° 3.

CATATOGUE DES MORCEAUX DÉTACHÉS.

Ouverture. Prix : 4 fr. 50 c.

— N° 1. Air chanté par M. Dupont : *Ah! ces cris d'allégresse.*

— N° 2. Air chanté par Mme Cinti-Damoreau : *Plaisir du rang suprême.*

— N° 3. Chœur de la Chapelle : *O Dieu puissant, Dieu tutélaire !*

— N° 4. Chœur des pêcheurs : *Amis, amis, le soleil va paraître.*

— N° 5. Barcarolle chantée par M. A. Nourrit : *Amis, la matinée est belle.*

— N° 6. Duo chanté par MM. A. Nourrit et Dabadie : *Mieux vaut mourir que rester misérable.*

— N° 7. Barcarolle à deux voix chantée par MM. A. Nourrit et Dabadie : *Chantons gaîment la barcarolle.*

— N° 8. Duo chanté par Mme Cinti-Damoreau et M. Dupont : *N'espérez pas me fuir.*

— N° 9. Chœur du marché : *Au marché qui vient de s'ouvrir.*

— N° 10. Prière sans accompagnement: *Saint bienheureux.*

— N° 11. Air chanté par M. A. Nourrit : *Nous triomphons ! mais, jour de terreur !*

— N° 12. Air chanté par M. A. Nourrit : *Du pauvre seul ami fidèle.*

— N° 13. Cavatine chantée par Mme Cinti-Damoreau : *Arbitre d'une vie.*

— N° 14. Quatuor chanté par Mme Cinti-Damoreau et MM. A. Nourrit, Dupont et Dabadie : *Je sens qu'en sa présence.*

— N° 15. Barcarolle chantée par M. Dabadie : *Voyez du haut de ces rivages.*

M. DE MOMIGNY

ET SA SEULE VRAIE THÉORIE DE LA MUSIQUE.

Le lecteur ne sait peut-être pas ce que c'est que M. de Momigny : je dois donc lui apprendre qu'il y a à Paris un musicien de ce nom ; que ce musicien a écrit et publié, il y a quelque vingt-cinq ans, un livre qui avait pour titre *Cours complet d'harmonie;* qu'il soumit son ouvrage à l'examen de la section de musique de l'Institut; que celle-ci ne l'approuva pas; que M. de Momigny jeta les hauts cris, et traita Méhul, Grétry, Monsigny et Gossec d'envieux, d'ignorans et d'intrigans; que M. de Momigny a reproduit depuis ce qu'il appelle *sa doctrine* dans le dictionnaire de musique de l'*Encyclopédie méthodique*, et dans un in-folio qui est intitulé *La seule vraie Théorie de la musique ;* qu'il y professe un égal mépris pour tous les théoriciens présens et passés, et même pour le savoir en didactique de J.-S. Bach, de Hændel, de Mozart, de Haydn et de Boccherini; mais qu'à cela près, et lorsqu'il ne s'agit point de musique, M. de Momigny paraît être dans une situation d'esprit aussi calme qu'un autre.

Lorsque M. de Momigny fit paraître sa *seule vraie Théorie de la musique*, il désira qu'une commission, composée de MM. Cherubini, Lesueur, Berton, Boieldieu, Perne, Reicha et moi, fût chargée d'examiner cet ouvrage, quoiqu'il se fût attaché à démontrer dans sa préface que la plupart des membres de cette commission n'entendent rien à la théorie. Le ministre accéda à ses désirs ; la commission fut convoquée, mais les commissaires se récusèrent. Nouvelles instances de la part de M. de Momigny; nouvelle commission nommée; mais cette fois elle était moins nombreuse, car elle n'était composée que de MM. Lesueur, Kreutzer et moi. Comme la théorie de M. de

Momigny était la même que celle qu'il avait exposée vingt ans auparavant dans son *Cours d'harmonie*, sur lequel l'Institut avait prononcé, nous en référâmes à son rapport, avec d'autant plus de raison que le public était devenu le véritable juge de la question, puisqu'elle lui était soumise depuis long-temps. Ce n'était pas notre faute s'il n'y avait pas pris garde.

Cependant ce n'était pas le compte de M. de Momigny, car m'étant rencontré avec lui à quelque temps de là, il m'apostropha en ces termes : « Je savais bien que vous êtes « un ignorant et... — Vous avez donc eu tort de me prendre « pour juge, lui répondis-je ! » Depuis lors je n'ai plus entendu parler de M. de Momigny.

Mais voilà que le n° 11 d'un journal hebdomadaire dont j'ignorais l'existence, et qui s'appelle *Le Philantrope*, me parvient et m'apporte un article de ce musicien, lequel paraît être la suite d'un ou de plusieurs autres, et semble avoir été écrit à l'occasion de ma lettre à M. Nadermann sur la harpe à double mouvement. L'article est si curieux que je ne puis résister au désir de le rapporter en entier ; mais avant de le faire, il est bon que j'instruise le lecteur de l'état de la question.

Il y a long-temps qu'on a remarqué qu'en accordant les instrumens à sons fixes et à claviers, on est contraint à rendre les quintes un peu faibles pour que les tierces ne soient pas trop fortes : cette opération de l'accord s'appelle le *tempérament ;* les géomètres en ont soumis les phénomènes au calcul ; les musiciens bien organisés le connaissent par sentiment, et les accordeurs ont si souvent occasion d'en observer les effets, qu'il n'est aucun d'eux qui n'ait appris à le pratiquer sans difficulté. Eh bien ! ce fait, qui est de notoriété depuis près de trois siècles, est l'un de ceux que M. de Momigny range parmi les erreurs les plus manifestes dans sa nouvelle théorie.

Voyons maintenant comment s'exprime M. de Momigny dans l'article dont il s'agit :

MUSIQUE (Suite).

3e Question. *Combien le créateur a-t-il pris de mesures différentes pour former l'échelle musicale?*

«Il n'en a pris qu'une seule, le *semi-ton juste*. Les semi-tons justes sont donc les seuls élémens *musicalement indivisibles et dénaturables*, dont se composent tous les intervalles du premier comme de tous les autres duodécacordes qu'embrasse chaque octave diatonique. C'est là ce que tous les musiciens, et tous ceux qui se mêlent de causer ou d'écrire sur la théorie de la musique, doivent apprendre avant tout[1]; cette découverte, ce principe avéré faisant disparaître aussitôt la chimère et la monstruosité du *tempérament* et toutes les fausses idées qui s'y rattachent.

«Nous le répétons franchement à tous les musiciens du monde, il faut qu'ils refassent toutes leurs idées sur la théorie de la musique, et même sur quelques points essentiels de la pratique, s'ils ne veulent pas persister toute leur vie dans le faux et le contradictoire. On a cru jusqu'ici que la musique n'était que physique, et de cette fausse croyance sont découlées une foule d'erreurs qui ont pris la place des vérités. Il faut que les académies, les conservatoires et toutes les écoles de musique apprennent enfin que le matériel des sons consiste en douze sons différens, placés chacun à la distance d'un semi-ton juste, et qui les répètent d'octave en octave diatonique, jusqu'à l'inappréciable, au grave ou à l'aigu, seules bornes relatives à nous qu'ait posées la nature[2]. Tout le reste du système musical est purement intellectuel et dépendant de l'ordre métaphysique. Voilà ce que n'avait pas compris Pythagore, qui allait mal à propos tourmentant sans cesse Aristoxène de ses évalua-

(1) Leur science sera alors égale à celle des gens du monde, qui ne savent rien de tout cela.

(*Note du rédacteur.*)

(2) Il faut avouer que les musiciens, les académies, les conservatoires et les écoles de musique poussent loin l'obstination en consultant avant tout l'oreille, l'expérience et la raison, au lieu de s'en rapporter tout simplement à M. de Momigny.

(*Note du rédacteur.*)

tions numériques, et ce que ne comprennent pas davantage nos mathématiciens et nos physiciens, qui ne soupçonnent rien de physique dans l'art des sons[1].

« Quoi! le violon, la voix et le piano n'ont musicalement que les mêmes semi-tons justes et douze par octave diatonique? Eh! sans doute, ils n'ont que ces demi-tons, si le piano est d'accord, si la voix est juste dans tous ses degrés, et si le violon n'est pas joué faux.

« Quoi! un *fa* dièse et un *sol* bémol sont absolument le même son? Oui, de droit et de fait, physiquement parlant; mais dans l'ordre intellectuel, ils diffèrent essentiellement, non d'intonation, puisque l'intonation est purement physique, mais dans le rôle qu'ils jouent chacun dans la société musicale des sons.

« Voilà ce qu'il ne devrait plus être permis à MM. *De Prony* et *Fétis* d'ignorer, puisque je leur ai fait à chacun le cadeau de mon ouvrage intitulé *La seule vraie Théorie de la musique*, lequel aurait dû la leur apprendre[2]. M. Fétis fut invité par l'autorité, à un examen, ainsi que M. de Prony, par cette même autorité et par l'Académie des Sciences: qu'ont fait ces messieurs? Ont-ils rendu hommage à la vérité, je le leur demande[3]?

« Il s'agit bien ici de plus que de la harpe à sabots ou de celle à double mouvement: il s'agit de la musique elle-même; et qui leur empêche d'étudier et d'être justes? Quand ils se seront montrés compétens sur les diverses questions que nous avons posées, alors ils auront le droit de prononcer sur le reste, mais jusque là, je leur conteste ce droit, et avec raison, comme n'étant pas suffisamment

(1) Je soupçonne qu'il y a ici quelque faute d'impression, car cette phrase n'a point de sens.

(*Note du rédacteur.*)

(2) Le zèle de M. de Momigny pour la propagation de ce qu'il regarde comme la lumière ne saurait être révoqué en doute, car il a donné beaucoup plus d'exemplaires de son livre qu'il n'en a vendu.

(*Note du rédacteur.*)

(3) Ils le croient, et tout le monde, hors M. de Momigny, est de leur avis.

(*Note du rédacteur.*)

instruits en théorie musicale, pour juger véritablement et avec une parfaite équité ce qui se rattache à cette théorie, et notamment à la vieille et misérable question du tempérament[1]. »

(*La suite au numéro prochain.*)

DE MOMIGNY.

BIOGRAPHIE.

LES FRÈRES DUPORT.

DUPORT (Jean-Pierre), l'aîné, habile violoncelliste, est né à Paris le 27 novembre 1741. Il reçut des leçons de Berthaud, et devint bientôt le meilleur élève de ce virtuose. En 1761 il se fit entendre au concert spirituel pour la première fois, et réunit tous les suffrages. Le prince de Conti se l'attacha, et le garda dans sa musique jusqu'en 1769, époque où Duport fit un voyage en Angleterre. Deux ans après il alla en Espagne, et enfin, en 1773, il se rendit à l'invitation de Frédéric-Guillaume, roi de Prusse, et alla à Berlin occuper la place de premier violoncelliste de la chapelle de ce prince. Depuis 1787 jusqu'en 1806, il remplit les fonctions de surintendant des concerts de la cour; mais l'état déplorable où la puissance prussienne se trouva réduite après la perte de la bataille de Jéna obligea le roi à licencier sa musique. Duport continua cependant à demeurer en Prusse jusqu'à sa mort, arrivée au commencement de 1819. Il tirait un beau son de son instrument, et jouait avec facilité les passages les plus difficiles; mais il n'avait pas le style élevé et nerveux de son frère, objet de l'article suivant. Il a écrit et fait graver : 1° *trois Duos*

(1) Ce n'est point à la paresse qu'il faut attribuer mon ignorance, mais à mon inaptitude. A la vérité, le livre de M. de Momigny n'est pas de ceux que je lis pour m'instruire : je le garde pour m'amuser, car il est fort récréatif.

(*Note du rédacteur.*)

pour deux violoncelles, op. 1. Paris, Sieber; 2° *six Sonates pour violoncelle et basse*, Amsterdam et Berlin, 1788. E.-L. Gerber lui attribue aussi plusieurs autres œuvres de sonates et des concertos; mais ces ouvrages appartiennent à son frère.

Duport (Louis), frère cadet du précédent, naquit à Paris le 4 octobre 1749. Fils d'un maître de danse, il avait été destiné, comme Duport l'aîné, à suivre la profession de son père; mais, comme lui, il avait préféré de se livrer à l'étude de la musique. L'instrument qu'il avait choisi d'abord était le violon; mais, entraîné par les succès de son frère, il quitta cet instrument pour le violoncelle, et devint l'élève de Duport l'aîné. Doué des plus heureuses dispositions, il fit de rapides progrès, et surpassa bientôt son maître en habileté. Il n'avait pas encore atteint sa vingtième année que déjà il était célèbre. Le concert spirituel, celui des amateurs, connu depuis sous le nom de *Société Olympique*, et les réunions musicales du baron de Bagge, offraient alors aux virtuoses les moyens de se faire connaître. Ce fut là que Duport jeta les fondemens de sa réputation, augmentant chaque jour son talent par les conseils et les encouragemens qu'il recevait de ses amis. L'arrivée de Viotti à Paris fut l'événement le plus heureux pour Duport, qui comprit qu'en appliquant au violoncelle l'école large et brillante de ce grand artiste, on obtiendrait des effets inconnus jusque là. Il travailla donc à se former une manière nouvelle, et le succès le plus complet couronna ses efforts. Les premiers troubles de la révolution française ayant éclaté en 1789, Duport se rendit en Prusse, près de son frère, et fut placé dans la musique de la cour. Il y jouit de la réputation de premier violoncelliste de son temps, et fut recherché avec empressement, non-seulement par les artistes, mais par les princes et les étrangers qui visitaient Berlin. Ruiné par la guerre de Prusse, Duport revint en France, qu'il avait quittée dix-huit ans auparavant. Ce long intervalle avait affaibli le souvenir de son talent; il fallait refaire sa réputation, et il avait cinquante-huit ans. Le sentiment de sa force le soutint dans

cette entreprise difficile. Il se fit entendre en 1807 dans un concert qu'il donna conjointement avec mademoiselle Colbran (aujourd'hui madame Rossini) dans la salle de la rue Chantereine, et y produisit un effet qui tenait du prodige. On admira la pureté du son qu'il tirait de son instrument, son style suave et large à la fois, et, ce qui était plus étonnant à son âge, la vigueur de son coup d'archet. Toutefois, soit indifférence de la part de l'autorité qui était chargée alors de l'administration des arts, soit par suite d'intrigues sourdes, Duport se vit délaissé. Le Conservatoire, l'Opéra, la Chapelle du prince, tout se fermait à son approche; il n'y avait de place nulle part, et l'intéressant artiste, ruiné par les événemens politiques et par des faillites particulières, allait être forcé de quitter de nouveau sa patrie pour chercher ailleurs du pain, lorsque le roi d'Espagne (Charles IV), dont le séjour était fixé à Marseille, l'attacha à son service. En 1812, ce prince obtint du gouvernement français l'autorisation de se transporter à Rome, et Duport fut encore obligé de revenir à Paris. Dans l'hiver de 1812 à 1813, il parut trois fois aux concerts de l'Odéon, et, quoique âgé de soixante-cinq ans, il étonna par la jeunesse de son talent. Ce fut alors qu'une justice tardive lui fut enfin rendue. Admis d'abord dans la musique de l'impératrice Marie-Louise, il entra ensuite à la Chapelle comme solo, et enfin au Conservatoire comme professeur. Dégagé des soucis qui l'avaient accablé pendant plusieurs années, il sembla tout à coup rajeunir. Point de concert où il ne brillât: point de soirée dont il ne fût; à peine pouvait-il suffire à l'empressement des amateurs. Dans les courts intervalles que lui laissaient ses engagemens de société, il composait des duos, des trios et des nocturnes, où il mariait les accens de son violoncelle aux sons de la harpe de Bochsa, du cor de Duvernoy, ou du violon de Lafond. Tout le monde connait les jolis nocturnes qu'il a écrits en société avec Bochsa. En 1815 le Conservatoire fut supprimé; Duport, qu'on n'avait pas compris dans l'organisation de l'École royale, resta attaché à la musique du Roi. Enfin, à soixante-dix

ans, il fut attaqué d'une maladie bilieuse, regardée d'abord comme peu dangereuse, mais qui, s'étant jetée sur le foie, ne tarda pas à prendre un caractère plus sérieux, et finit par le conduire au tombeau, le 7 septembre 1819. Il laissa en mourant trois enfans : deux filles et un fils. Celui-ci, violoncelliste distingué, est attaché au grand théâtre de Lyon. Duport a composé pour son instrument : 1° six concertos, gravés à Paris; 2° quatre œuvres de sonates, avec accompagnement de basse, *ibid.*; 3° huit airs variés, *ibid.*; 4° romance avec accompagnement de piano, *ibid.*; 5° *Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet*, *ibid.*; 6° *neuf nocturnes pour harpe et violoncelle*, en société avec Bochsa.

VARIÉTÉS.

On lit dans une gazette d'Espagne, qu'un corrégidor de Madrid, trouvant l'opéra d'*Otello* immoral, en a défendu la représentation sur tous les théâtres. Il est affreux, s'écrie-t-il, de voir la vertu accablée, et le vice triomphant! les bons esprits ne peuvent supporter un semblable spectacle!

— On apprendra peut-être avec intérêt que M. Moschelès a visité Abbotsford, lieu de la résidence de sir Walter Scott, et qu'il y a reçu l'accueil le plus flatteur. Le barde écossais sait mieux que tout autre les égards qu'on doit au talent. L'improvisation de Moschelès sur des airs écossais qu'on lui chantait à l'instant même, et dont il n'avait nulle connaissance, a excité l'admiration de Walter Scott. Enfin le voyageur et l'hôte se sont séparés également satisfaits l'un de l'autre.

— On lit dans l'*Harmonicon*, n° III, mars 1828, les réflexions suivantes:

« On vient de répéter à la société philarmonique la der-
« nière symphonie de Beethoven. La soirée toute entière
« a été employée à la redire deux fois. C'est une composi-

« tion bizarre, et les plus chauds admirateurs de ce grand « maître, s'ils possèdent quelque raison, doivent regretter « qu'elle se soit échappée de son portefeuille. Quel est le « morceau de musique instrumentale, dont la durée est « d'une heure et vingt minutes, qu'on pourrait écouter « sans fatigue, fût-il même rempli de beautés du premier « ordre? Qu'est-ce donc s'il en est autrement? Supposons « trois symphonies choisies, l'une de Haydn, l'autre de « Mozart, et la troisième de Beethoven, exécutées les unes « après les autres sans interruption : l'Allemand le plus dé- « terminé, pourrait-il les entendre sans ennui? Remarquez « cependant que je choisis trois chefs-d'œuvre. Il est sans « doute impossible qu'un aussi grand compositeur que Bee- « thoven écrive des centaines de pages sans laisser percer « quelques étincelles de génie, mais elles sont en si petit « nombre dans cet ouvrage, qu'on ne se sent pas le cou- « rage de les chercher. *Protégez-moi contre mes amis, et « je prendrai soin de mes ennemis*, disait un homme qui con- « naissait bien le monde : Beethoven justifie la vérité de « cette sentence; les amis qui lui ont conseillé de mettre « au jour cet absurde morceau, sont assurément les plus « cruels ennemis de sa réputation. »

Il y a dans toute cette tirade une mauvaise humeur qui doit nous mettre en garde contre le jugement qu'elle renferme. Il se peut que l'ouvrage soit défectueux; mais quand il s'agit d'un homme tel que Beethoven, on devrait s'interdire un langage si tranchant et si dur. Cette même symphonie, dont le journaliste anglais dit tant de mal, a été accueillie avec enthousiasme à Berlin; il y a donc lieu de suspendre notre opinion jusqu'à ce que nous l'ayons entendue : or, la société des nouveaux concerts de l'Ecole royale de musique se propose de l'exécuter cette année, et nous fournira l'occasion de juger cette composition si sévèrement critiquée.

—M. Matrot, musicien du Roi, professeur et accordeur, rue Saint-Louis n° 43, voulant faciliter aux amateurs l'accord du piano, en les dispensant de faire l'opération délicate et difficile de la *partition*, a établi une série de seize

diapasons, qu'il nomme *Diapasorama*, au moyen de quoi chacun peut accorder soi-même son piano à la campagne, ou dans les petites villes dépourvues des ressources d'un accordeur de profession. Avec ce diapasorama, on n'a d'autre opération à faire que d'accorder chaque note du piano à l'unisson du diapason qui porte le même nom; cela fait, on accorde tout le reste par octaves.

Cette machine simple, qui donne un accord invariable, et d'une justesse aussi rigoureuse que possible, a reçu l'approbation de l'Athénée des arts, dans la séance du lundi 27 mars 1826, sur le rapport fait au nom du Comité des arts, par M. Taskin, et de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, dans sa séance de mercredi 25 octobre 1826, sur le rapport de M. Francœur. M. Matrot fournit aux personnes qui font l'acquisition du diapasorama, une instruction sur la manière de s'en servir.

Le même musicien a imaginé un diapason comparatif, qui donne à volonté le *la* des théâtres Feydeau et Italien, celui de l'Opéra actuel, et même celui de l'ancien Opéra et des variations successives qu'il a subies. Au moyen de ce petit instrument, on peut accorder les pianos au degré qu'on juge le plus favorable à la voix.

— Tout ce qui tend à populariser les notions de la musique a droit de captiver l'attention des vrais amis de l'art; les écoles qui ont été établies depuis plusieurs années pour la propagation de méthodes nouvelles, sont surtout d'un haut intérêt, car elles ont pour objet de répandre dans toutes les classes de la société le sentiment d'un art auquel la masse des Français a été trop long-temps étrangère. Parmi celles-ci, l'école élémentaire de M. Pastou mérite d'être particulièrement distinguée. Sollicité par le professeur de lui donner mon avis sur sa méthode et sur ses résultats, je me suis rendu à l'une de ses leçons; j'y ai suivi avec attention tous les détails des démonstrations de M. Pastou, et je me suis convaincu que ses procédés, développés par lui, sont propres à former, non des machines à notes, mais des musiciens intelligens, capables de rendre raison des divers principes de leur art. Sur l'invi-

tation de M. Pastou, j'ai écrit au tableau une leçon de solfège, et aussitôt trente élèves l'ont déchiffrée sans peine, sans incertitude d'intonation, en mesure et en nommant les notes. Immédiatement après, le professeur a fait transposer la leçon dans plusieurs autres tons, en interrogeant chaque élève à son tour sur la clef qu'il fallait supposer pour la transposition, sur les signes accidentels qui devaient y être joints, etc.; aucune hésitation ne s'est fait apercevoir, soit dans les réponses, soit dans le nom des notes ou dans l'intonation des transpositions, et je suis sorti convaincu de la bonté de la méthode de M. Pastou, mise en pratique par un professeur aussi soigneux et aussi intelligent que lui.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

La Muette de Portici,

MUSIQUE DE M. AUBER.

On ne peut contenter tout le monde et son père, dit un proverbe qui trouve à chaque instant son application, et qui est d'une vérité incontestable, surtout dans les arts. La constitution physique des individus se modifie de trop de manières pour que les impressions de tous soient identiques. Au reste, il est heureux qu'il en soit ainsi; car s'il n'y avait de sensations que d'une espèce, il n'y aurait point de variété dans les produits de l'imagination.

En fait de musique par exemple, où les succès n'ont qu'une courte durée, on a des opinions très différentes à certaines époques et dans cetains pays sur ce qui constitue le beau. Il y a, pour les masses de population, des idoles du moment qu'on brise ensuite; mais ces idoles même

trouvent des incrédules qui refusent de fléchir le genou. Ce n'est pas seulement en France, en Allemagne, en Angleterre, que Rossini a rencontré des détracteurs; l'Italie en renferme un grand nombre; mais malgré l'opposition, le *Barbier de Séville, Otello, Cenerentola, la Gazza* et *Moïse* poursuivent leur brillante carrière.

Quoiqu'elle ne cesse d'entasser la foule dans la vaste salle de l'Opéra, *la Muette de Portici* ne pouvait échapper à la critique; la musique de M. Auber plaît à beaucoup de monde, mais ce n'est pas à dire qu'elle ne déplaise à personne. Elle ne triomphera des préventions de certains aristarques et de certains *dilettanti*, que lorsque ses beautés auront été consacrées par cent représentations. Au temps de Boileau, un clerc pour quinze sous, pouvait *traiter de Visigoths tous les vers de Corneille;* aujourd'hui, des gens qui ne sont pas *clercs*, ont le privilége d'imprimer leur avis sans se donner la peine d'apprendre de quoi il est question, et loin de payer pour cela, ils savent s'en faire un métier lucratif. Chaque chose a son temps. A la vérité le public s'informe peu de ce que pensent ces messieurs, mais ils n'en sont pas moins persuadés de la puissance de leurs petites diatribes, et les regardent comme des coups mortels portés à la réputation des auteurs. Nous vivons tous de plus ou moins d'illusions.

Que M. Auber se console de quelques faibles attaques en écoutant le concert d'éloges que lui donnent le public, les artistes et les critiques éclairés. Il en restera davantage que de quelques feuilles éphémères. Certes, je ne lui dirai pas que la musique de *la Muette* est parfaite d'un bout à l'autre, et qu'on ne peut rien y trouver qui soit à l'abri du reproche; il ne me croirait pas, car il n'est donné à personne de produire de semblables merveilles; Mozart seul a approché autant que possible de cette perfection idéale; mais les qualités qu'on y remarque sont si brillantes, qu'elles suffisent pour la classer parmi les productions qui font le plus d'honneur à l'école française.

Puisque j'ai parlé de défauts et de beautés, je vais essayer d'analyser les morceaux principaux de l'ouvrage,

soit à l'égard de la place qu'ils occupent, soit sous le rapport musical pris abstractivement. Et d'abord, pour me débarrasser bien vite de la part de la critique, je ferai remarquer à M. Auber qu'à l'exception de la délicieuse cavatine de Nourrit, au quatrième acte, et de la barcarolle chantée par le même acteur au second, les airs et les duos sont généralement un peu longs, et que la *Coda* de ces morceaux ressemble trop à des concessions accordées aux chanteurs. Ce défaut, qui disparaît au piano, est surtout sensible dans l'air que M[me] Cinti-Damoreau chante au quatrième acte (*Arbitre d'une vie*, etc.); la position violente où se trouve la sœur de Masaniello, n'admet point une hésitation si longue. En se prolongeant, son jeu muet perd de sa force et de son effet; le spectateur souffre plutôt qu'il ne s'intéresse à une situation forcée, et n'écoute plus l'air, qui l'importunerait, fût-il le chef-d'œuvre des airs. Le duo qui ouvre le troisième acte est mieux placé, le motif en est même très bon; cependant il m'a semblé un peu long, et le chant m'a paru vague.

Après m'être évertué à faire la part de la critique, je viens à ce qui ne mérite que des éloges; c'est la plus grande partie de l'ouvrage.

Le rôle de la muette se présente d'abord à mon esprit. Quoiqu'il puisse paraître plaisant de citer comme une des bonnes choses le rôle d'un personnage qui ne chante pas, je déclare que je parle sérieusement, et que la musique mélodramatique qui exprime ce que *Fenella* ne peut dire que par ses gestes, fait le plus grand honneur à M. Auber. Il était impossible de mieux rendre les nuances délicates des sentimens qui agitent le cœur de cette jeune fille. Ce genre de mérite n'est pas celui que le public apprécie le mieux, mais il en ressent à son insu toutes les impressions; et, tandis qu'il croit n'accorder son attention qu'aux gestes de l'actrice, la musique l'éclaire ou l'émeut.

Le rôle de Masaniello me semble excellent d'un bout à l'autre. La charmante barcarolle qui marque son entrée en scène, le morceau final du second acte, son air du quatrième, la cavatine du même, les phrases si suaves

par lesquelles il coupe le chœur des révoltés, et la scène du délire, ont une couleur particulière qui concentre l'intérêt sur ce personnage éminemment dramatique. Nourrit en a bien saisi le caractère : il chante et joue à merveille.

Tous les chœurs sont excellens, depuis celui de la cérémonie religieuse du premier acte, jusqu'au finale du quatrième. Les situations fournies par le poète, ont donné à M. Auber l'occasion de varier le ton de ses chœurs. Ceux des pêcheurs au second acte, celui du marché, composition piquante et neuve, la révolte, la prière, qui a si bien le ton du cantique, la bacchanale du quatrième, sont empreints d'une couleur différente et toujours convenable. Ils sont fort bien exécutés.

On connaît le brillant de l'instrumentation de M. Auber; celle de *la Muette* me semble plus soignée que celle des opéras du même auteur qui ont précédé celui-ci. Je ne ferai que deux observations, l'une à propos des violons, qui dans certains endroits, m'ont paru écrits trop haut, et laisser un vide entre eux et le reste de l'orchestre; l'autre sur l'accompagnement d'instrumens de cuivre de l'adagio du morceau d'ensemble qui précède le finale du quatrième acte. Il y a dans cet accompagnement quelque chose d'étrange qui préoccupe l'oreille et détourne l'attention de ce qui devrait l'attirer; c'est-à-dire du chant. A cela près, tout le reste est du plus grand effet.

FÉTIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Concert de MM. Bohrer frères et Pixis. — Piano de M. Pape.

Une symphonie d'Haydn, exécutée avec mollesse, le duo *pargar, spiegar,* faiblement chanté par Zuchelli et Donzelli, le talent remarquable de M. Max. Bohrer, le jeu agréable de son frère, le piano de M. Pixis, le mauvais genre de

quelques-uns des morceaux de musique, l'air de Mercadante que Mlle Sontag chante partout, et les variations sur un air suisse de M. Pixis, exécutées par l'auteur, M. Bohrer, et Mlle Sontag, composaient le répertoire de ce concert, mêlé de bien et de mal, et qui n'a été en quelque sorte que la contre-épreuve de celui que les mêmes artistes avaient donné précédemment dans les salons de M. Pape, et dont j'ai rendu compte. Je ne me répéterai donc point à propos de celui-ci, et je garderai le silence avec d'autant plus de raison que les artistes auxquels mes conseils se sont adressés, semblent décidés à ne point tenir compte de mes observations, et vouloir suivre obstinément la route détestable où ils sont engagés.

Il est un objet plus important dans ses résultats, c'est le piano excellent de M. Pape, sur lequel M. Pixis a exécuté ses morceaux. Cet instrument, qui résout un problème, objet des méditations des facteurs les plus habiles, présente des améliorations de la plus haute importance pour la solidité. J'ai eu déjà à plusieurs reprises l'occasion de parler en détail de la construction de cet instrument ainsi que des perfectionnemens et des essais dont il a été l'objet; les résultats des recherches de M. Pape m'obligent à y revenir encore; car il s'agit moins d'un piano plus ou moins remarquable, quant à la qualité de son, que d'un changement complet de système, dont les avantages sont de nature à être appréciés pour tous les artistes et les amateurs. Je serai aussi bref que je le pourrai.

Les pianos en forme de clavecin, qu'on nomme habituellement *pianos à queue*, ont un volume de son beaucoup plus intense et plus majestueux que les pianos carrés, ce qui les rend préférables pour les concerts, les salons vastes et les salles de spectacle. Mais la construction ordinaire de ces instrumens a l'inconvénient de contraindre à séparer la table d'harmonie du sommier des chevilles par un intervalle plus ou moins considérable, afin de laisser un passage aux marteaux qui doivent frapper les cordes; or, ce vide occasionne une tendance continuelle dans la table d'harmonie à se rapprocher du sommier par la tension des

cordes, tendance qui est devenue plus forte depuis qu'on a augmenté le volume des cordes dans une proportion plus que quintuple. Pour obvier à cet inconvénient, on imagina d'abord de maintenir la table dans sa position primitive au moyen de ponts en fer, dont les pieds étaient appuyés d'une part sur le sommier, et de l'autre sur la traverse de la table.

Cependant, les proportions étant devenues beaucoup plus fortes, ce remède devint insuffisant, et les pianos continuèrent à fléchir. Il fallut trouver d'autres moyens, et l'on imagina des barrages en fer, qui s'étendent d'un bout à l'autre de l'instrument et qui maintiennent toutes les parties de la caisse dans un état d'équilibre. D'excellens pianos ont été construits d'après ces principes, et paraissent remplir toutes les conditions.

Toutefois on concevait que, s'il avait été possible de trouver des dispositions de mécanisme qui permissent d'appuyer la table sur le sommier et d'éviter toute séparation, il y aurait une résistance naturelle aux efforts du tirage des cordes, qui aurait été préférable à l'échafaudage auquel on est contraint d'avoir recours. Il fallait, pour cela, établir le mécanisme des marteaux au-dessus des cordes au lieu de le mettre en dessous. L'avantage de frapper les cordes dans le sens de la table, et de ne pas les soulever par la percussion de leurs points d'appui, était d'ailleurs sensible. Cette idée donna naissance aux *pianos verticaux, droits, obliques*, etc. ; mais des défectuosités auxquelles on n'avait point pensé d'abord nuisirent plus ou moins au succès de ces innovations, et bornèrent leur usage à un petit nombre d'exceptions dans la consommation immense qui se fait habituellement des pianos de toute espèce.

Un habile facteur de Vienne, M. Streicher, frappé des avantages qu'il y aurait à appliquer au piano à queue le mécanisme en dessus, fit des essais, et, après beaucoup de recherches et de dépenses, parvint à fabriquer d'assez bons instrumens sur ce principe ; mais, n'ayant point trouvé d'autres moyens pour ramener le marteau dans sa

position primitive, après qu'il a frappé la corde, que d'employer un contre-poids, il en résulta un mécanisme lourd et difficile à manier, qui fit renoncer à l'usage de ces pianos. Plusieurs facteurs ont essayé depuis lors de vaincre les difficultés qui paraissaient naître d'un pareil système de construction, mais toujours sans succès. Il était réservé à M. Pape non-seulement d'en triompher complètement, mais même de combiner le mécanisme le plus facile, le plus sensible au toucher, et le plus prompt à articuler qui ait été fait jusqu'ici.

Une foule d'avantages résultent des découvertes de M. Pape; le premier est une grande simplicité de mécanisme, simplicité telle qu'il n'y a qu'un seul frottement depuis le mouvement de la touche jusqu'au frappé du marteau. En effet, chaque touche porte elle-même son pilote, qui agit directement sur un échappement ingénieux, dont le mouvement rétrograde soulève une bascule qui n'est autre chose que le marteau, lequel tombe d'aplomb sur la corde. L'échappement est construit de manière qu'à l'instant du frappé il saisit le marteau, et lui donne une immobilité que rien ne peut ébranler, tant que le doigt reste sur la touche. Un ressort en spirale, combiné de la manière la plus heureuse, relève la bascule avec rapidité aussitôt que la touche est rendue libre. Telle est la perfection de ce mécanisme, que les répétitions de notes s'y font à volonté avec une égale force ou une égale douceur, quel que soit le degré de rapidité qu'on imprime au mouvement de la touche. Diverses vis de rappel en règlent toutes les parties. L'une d'elles est destinée à donner autant de souplesse ou de raideur qu'on juge nécessaire au ressort qui relève le marteau; et, par là, chacun est libre de régler, suivant son goût, la fermeté ou la facilité de son clavier.

Le mécanisme des étouffoirs est d'une simplicité égale à celle des marteaux. C'est aussi une bascule, placée entre la table et les cordes, qui agit par un seul mouvement, et n'a point le désavantage du contre-coup plus ou moins fort qu'on ne peut éviter dans les autres pianos.

Outre les perfectionnemens dont je viens de parler, il en est un dont l'importance sera appréciée par tout le monde : le voici. De la continuité de la table jusqu'au sommier résulte une sonorité infiniment plus forte, surtout dans le haut de l'instrument. Cette sonorité, et l'économie de toute la place qui est nécessaire dans les autres pianos pour le passage des marteaux, ont permis à M. Pape de tenir son diapason infiniment plus court, et, au lieu de couder les cordes sur les pointes du sillet, comme cela se pratique ordinairement, de les tenir presque droites, en sorte qu'il est à peu près impossible de casser une corde; car aucun effort, aucune contrainte ne se fait sentir sur celle-ci lorsque le marteau la frappe.

Si l'on réfléchit à tous ces avantages, qui se joignent à celui de la solidité, on verra qu'il ne s'agit point ici d'une de ces innovations de fantaisie dont on trouve une foule d'exemples dans l'histoire des instrumens, mais d'un changement fondamental qui n'a point seulement pour objet des perfectionnemens de mécanisme, mais qui engendre des conséquences importantes pour la solidité et la sonorité. Que M. Pape, ou tout autre après lui, perfectionne encore les détails de cette heureuse innovation, cela est vraisemblable, car il est dans la nature humaine de ne pouvoir poser de bornes au-delà desquelles on ne puisse aller; mais les avantages du principe sont incontestables; la raison les démontre, et lorsque les considérations d'intérêt seront mises de côté, chacun se plaira à les reconnaître.

Les instrumens de M. Pape avaient déjà obtenu de grands succès dans les diverses soirées musicales qui ont eu lieu chez lui; mais il restait à savoir quel effet ils produiraient dans une grande salle : c'est ce qui m'avait déterminé à attendre l'épreuve qui vient d'avoir lieu pour en rendre compte. Elle a rempli toute l'attente des artistes qui les avaient déjà essayés, et des connaisseurs qui se trouvaient au concert de MM. Bohrer et Pixis. Le son se portait également partout, et chacun a pu remarquer avec quelle facilité le clavier répondait aux mouvemens des doigts du virtuose qui le touchait.

FÉTIS.

CONCERT

DONNÉ PAR MADAME HÉRAULT,

DANS LES SALONS DE M. PETZOLD.

Lundi 17 mars une société brillante, attirée par l'attrait d'un fort joli programme, remplissait les salons de M. Petzold. A l'heure fixée par Mme Hérault, chacun était arrivé; de fort jolies dames, en toilette élégante, garnissaient les banquettes du salon principal, tandis que les retardataires et les *dilettanti* erraient dans les chambres voisines et se pressaient aux portes pour jouir du coup d'œil et pour échanger quelques regards. Il faut le dire: chacun eut le temps de lorgner tout à son aise, car le concert annoncé pour huit heures, n'était pas encore commencé à neuf heures moins un quart. Ce reproche, si c'en est un, ne s'adresse pas à Mme Hérault, qui a fait avec beaucoup de grace les honneurs de la soirée, mais à M. Urhan, qu'on attendait pour faire la quinte dans le quatuor d'ouverture. Nous ne savons pas quel obstacle nous a privé de M. Urhan, dont le talent distingué ne pouvait qu'ajouter un charme de plus à une réunion d'artistes déjà fort remarquable; ce qu'il y a de certain, c'est que la quinte nous a fait faux-bond, et que par suite le quatuor n'a pu être exécuté.

Mme Hérault a commencé le concert par un air varié de M. Kalkbrenner, et elle a justifié, par la vigueur et par la grace de son jeu, sa réputation d'excellente pianiste. Dans la seconde partie, une polonaise composée par cette dame, nous a paru fort remarquable sous le double rapport de l'invention et de l'exécution. Elle a obtenu des suffrages unanimes et bien mérités.

Mlle Rigal, qui était en proie à des terreurs nompareilles, nous a fait entendre une voix douce et flexible, dirigée avec beaucoup d'art et de méthode. La jolie figure de

Mlle Rigal, son air décent et craintif auraient suffi pour désarmer au besoin la critique. Du reste, l'émotion qu'éprouvait cette jeune cantatrice a excité l'intérêt de l'auditoire sans trop nuire à l'effet des deux morceaux dont elle s'était chargée. M. Dommange l'a très bien secondée.

Le solo de cor, exécuté par M. Gallay, a été trouvé trop court. Heureux les instrumentistes auxquels pareils reproches peuvent être adressés! M. Bruguière a terminé la première partie du concert par les trois romances suivantes: *Rendez-moi mon léger bateau, etc.*, le *Tombeau de Lycas, Je donnerais pour toi ma vie;* mentionner ces agréables compositions c'est en faire l'éloge. La voix de M. Bruguière est fraîche et sonore, il a chanté avec goût la jolie romance, avec accompagnement de cor, composée par M. Panseron; elle a fait sur l'auditoire l'effet ordinaire; moitié du succès est dû à M. Gallay, qui a joué sa partie avec une pureté et une justesse *étonnantes.* (MM. les choristes voudront bien nous passer l'épithète).

L'air varié, pour le violon, composé et exécuté par M. Habeneck, a excité l'enthousiasme. On entend trop rarement cet estimable violoniste; nous aimerions beaucoup mieux lui voir un archet à la main que le petit bâton de mesure; ceci soit dit sans rien déranger à sa gloire comme chef d'orchestre de l'Académie royale, nous ne parlons ici qu'en amateur de musique.

Il y a fantaisie et fantaisie; celle de M. Klein, première clarinette du roi de Bavière, était du genre triste pour ne pas dire lugubre; la composition nous en a paru languissante et monotone; quant à l'exécution elle mérite des éloges. Comme il faut faire les honneurs du pays aux étrangers, nous nous garderons bien d'établir aucune comparaison entre ce clarinettiste et ceux du terroir. Nous déclarons que M. Klein possède un talent recommandable; il pose très bien le son, il le file à merveille, et il exécute la difficulté avec précision.

M. Fessy, qui tenait le piano, est un excellent accompagnateur.

Au résumé, la critique ne trouvera point de place dans

l'analyse du concert de Mme Hérault. Et pourquoi critiquerions-nous? La soirée était fort agréable; c'était une réunion de bon ton. Nous avons lieu de croire que tout le monde est sorti satisfait, et nous désirons de bon cœur que la bénéficiaire soit aussi contente que nous-mêmes.

S.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Saint-Pétersbourg, 1er mars. Voici pour nous la saison des concerts. Aujourd'hui a lieu celui de Mme Adeline Catalani; elle sera secondée par MM. Cosi et Niccolini, qui font partie de notre troupe italienne. On y exécutera pour la première fois l'ouverture du *Siége de Corinthe.* Demain, 2 mars, concert de M. Siebert et de sa fille, chanteurs allemands, qui prétendent jouir d'une grande réputation dans leur patrie. Le 4, concert de M. Weidinger, virtuose aveugle; on y entendra Mme Tcherlitzky et MM. Tosi et Ramazanoff. Le bénéficiaire y exécutera un concerto pour le basson, un pot-pourri sur les airs de *Preciosa,* et des variations pour le czakan. Le 5, la Société philharmonique donne son premier concert; on a fait choix pour cette circonstance du *Requiem* de Mozart. Les solos de basse doivent être chantés par Tosi, et les autres par M. et Mme Zeibig et par Mlle Gebhard; les chœurs, par les chantres de la cour. Enfin on annonce pour le 7 le concert d'une Mme Sassi, dans lequel se fera entendre encore M. Tosi.

— On va donner à Venise le *Siége de Corinthe,* de Rossini, avec les morceaux ajoutés à Paris; mais comme il paraît que les autorités autrichiennes n'ont pas voulu laisser de chances aux allusions à la cause grecque, l'ouvrage est devenu le *Siége de Grenade* (*l'Assedio di Granata*). Il faut cependant que l'*impresario* ait compté sur quelque succès de circonstance, car il lui en aurait beaucoup moins coûté de laisser subsister le *Maometto II* primitif, et d'y faire ajouter des scènes pour les nouveaux morceaux. Un pareil

travail, facile partout, l'est encore plus en Italie. Au reste, il ne serait pas impossible que *Maometto* et les Grecs, trouvés originairement gens sans conséquence par les autorités du royaume lombardo-vénitien, ne fussent plus vus du même œil aujourd'hui.

Francfort, 14 mars. La *Société de Sainte-Cécile* vient de donner une fort belle soirée musicale; la première partie était remplie par un magnifique *Credo* de J.-Sébastien Bach, dont les solos et chœurs ont été exécutés d'une manière très satisfaisante, et la deuxième par le *Davide penitente* de Mozart. L'orchestre était composé d'amateurs et d'artistes du théâtre. L'exécution a fait beaucoup d'honneur à M. Scheible, directeur d'orchestre.

ANNONCES.

BULLETIN

DES NOUVELLES PUBLICATIONS MUSICALES ÉTRANGÈRES.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Schnabel (J.). *Regina cœli*, pour deux soprani, contralto, tenore et basse, avec accompagnement de 2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes et timballes, œuvre 25e. A Breslau, chez F.-E.-C. Leuckart.

Elsner (Joseph). *Missa musicam vocibus humanis exercendam* (messe à quatre voix sans accompagnement). A Leipsick, chez Hoffmeister, marchand de musique.

Schnabel (Joseph), maître de chapelle à Breslau. Messe en *fa mineur* pour 4 voix, 2 violons, alto, 2 clarinettes, 2 cors et orgue (parties séparées).

Dito. *Salve, Regina*, à 4 voix, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors et orgue.

Dito. *Ave, Regina*, pour 4 voix, 2 violons, alto, 2 hautbois, 2 cors et orgue.

Dito. *Alma Redemptoris*, idem.

Tous ces ouvrages de Schnabel se trouvent à Breslau chez C.-G. Fœrster.

MUSIQUE POUR L'ORGUE.

HAHN (C.-F.). Douze pièces choisies, œuvre 1[er].

RINCK (Charles). Petites pièces choisies pour les commençans, œuvre 1[er], 2[e] édition.

VOGLER (l'abbé). 112 préludes, 4[e] édition.

A Mayence, chez les fils de B. Schott, et à Paris, même maison, place des Italiens, n° 1.

MUSIQUE POUR LE PIANO.

BEETHOVEN (L.). Symphonie en *ut mineur*, œuvre 65, arrangée par Hummel.

MOZART. 12 concertos, avec accompagnement de flûte, violon et violoncelle, arrangé par Hummel. N° 1 en *ré mineur*.

RIES (F.). Trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre 143.

A Mayence, chez les fils de B. Schott, et à Paris, même maison.

HUMMEL (J.-N.). 3 amusemens ou caprices pour piano seul, œuvre 105, n[os] 1, 2 et 3. A Francfort-sur-le-Mein, chez Hoffman et Dunst.

CZERNY (C.). Rondo sentimental, à l'usage des élèves avancés, à 4 mains. Œuvre 120. Même adresse.

MUSIQUE POUR INSTRUMENS A CORDES.

ROMBERG (A.). 3 quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, œuvre 67 et posthume, 9[e] suite de quatuors. A Bonn, chez N. Simrock.

WEBER (Charles-Marie de). *Abu Assan*, opéra arrangé en quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. Même adresse.

MUSIQUE POUR INSTRUMENS A VENT.

THEUSS (Th.). Journal de musique militaire pour 3 clarinettes, flûte, 2 cors, 2 bassons, cor de signal, trompette,

trombone basse et gros tambour. Œuvre 44. A Leipsick, chez Frédéric Hofmeister.

Reisinger (M.-J.). Ouverture pour musique militaire, composée de flûte en *mi* ♭, 2 clarinettes en *mi* ♭, 4 clarinettes en *si* ♭, 2 cors en *mi* ♭, 2 cors en *si* ♭, 2 trompettes en *mi* ♭, 2 bassons, contre-basson et serpent, 3 trombones, petit tambour et grosse caisse. Œuvre 19. A Bonn, chez Simrock.

Ries (F.). 3 quatuors pour flûte, violon, alto et violoncelle, œuvre 155, nos 1, 2, 3. Même adresse.

Les amateurs et professeurs peuvent se procurer toute la musique désignée ci-dessus, ainsi que toute celle qui paraît en Allemagne, en s'adressant à Paris, chez MM. Schott fils, place des Italiens, n° 1.

Variations brillantes sur un air polonais, pour le piano, dédiées à Mme la Csse Ostrowska, princesse Sanguszko, par Albert Sowinski; op. 7, prix, 6 fr.

Paris, Hanry, éditeur de musique, rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 17.

M. Sowinski est un jeune pianiste polonais, d'un talent fort distingué, arrivé récemment à Paris, et qui se propose de se faire entendre dans plusieurs concerts. Sa musique est brillante, gracieuse et bien écrite.

AVIS.

L'entrepreneur du théâtre royal Italien étant tenu de rendre, le 1er octobre prochain, tous les artistes des chœurs au service exclusif de l'Opéra, il sera incessamment ouvert un concours à l'effet de pourvoir à leur remplacement. Les personnes, hommes ou femmes, qui désireraient subir cette épreuve pourront, jusqu'au 1er avril prochain, se faire inscrire au secrétariat de midi à 1 heure.

DISSERTATION

SUR LA CONNAISSANCE QUE LES ANCIENS PEUPLES ONT PU AVOIR DE L'ORGUE PNEUMATIQUE.

C'est une question fort obscure que celle qui a été agitée souvent sur la nature des orgues dont quelques écrivains de l'antiquité nous ont laissé des descriptions presque inintelligibles. Sans parler du *clepsydre* ou *hydraule* (orgue hydraulique), dont l'invention est attribuée à Ctésibius, mathématicien d'Alexandrie, qui a vécu du temps de Ptolémée-Évergète, et que nous ne connaissons que par les détails énigmatiques de Héron, son élève[1], et de Vitruve[2], tout ce qui a rapport à l'orgue pneumatique, à l'époque de son invention, au principe de sa construction, à son mécanisme et à ses dimensions, est resté dans l'obscurité, malgré les recherches des savans les plus érudits. Forkel pense que l'invention de cet instrument a précédé celle de l'hydraule ; mais rien ne le prouve. L'orgue dont parle Athénée[3] n'est qu'un clepsydre. Les plus anciennes notions qui soient parvenues jusqu'à nous d'une espèce d'instrument pneumatique ayant quelque analogie avec l'orgue se trouvent dans une épigramme grecque de l'Anthologie que Ducange a rapportée le premier[4], et qui a été citée depuis lors par plusieurs auteurs.

Cette épigramme contient la description d'un orgue qu'on dit avoir été possédé par Julien le Philosophe ou l'Apostat. Cependant, comme il n'y est point question de soufflets, mais d'une outre de cuir, et comme il paraît que celui qui jouait l'instrument ne se servait point d'un clavier, mais ouvrait et fermait avec ses doigts les trous des

(1) *Voyez* le recueil des ouvrages des mathématiciens grecs.

(2) In *Architect.*, *lib.* x. L'explication que Perrault en a donnée dans sa traduction de cet auteur, est ce qu'on peut imaginer de plus ridicule.

(3) *Deipnosoph.*, *lib.* IV, *c.* 23.

(4) *Glossar. mediæ et infimæ latin.* In voc. *Organum.*

tuyaux pour donner passage au vent, j'ai pensé qu'il s'agissait plutôt de cette sorte d'instrument que les Grecs appelaient *pythaule*, les Romains *tibia utricularis*, et que nous nommons *cornemuse*, que d'un orgue véritable[1]. Cette conjecture m'a déterminé à faire quelques recherches sur les monumens qui représentent cet instrument ; monumens peu communs à la vérité, mais dont le nombre est suffisant pour les inductions que je prétends en tirer.

Un faune tenant une cornemuse qui se voit sur une cornaline gravée, rapportée par Ficcoroni[2] ; un bas-relief du palais des princes de *Santa-Croce*, cité par Bianchini[3] ; un bronze de la villa Albani, représentant un pâtre qui joue de cet instrument, et une petite statue en marbre d'un jeune berger qui tient aussi dans ses bras le *pythaule*, appartenant au musée du marquis Venuti, et dont le chanoine Horace Maccari a donné une description dans les mémoires de l'Académie de Cortone[4], sont tout ce que l'antiquité nous fournit d'authentique et d'irrécusable. Quelques variétés dans la forme de l'instrument se présentent dans ces monumens; par exemple, la *tibia utricularis* du faune rapporté par Ficcoroni n'a qu'un seul tuyau pour enfler l'outre (*tibia inflatoria*), et en a plusieurs de diverses longueurs par lesquels l'air s'échappe en faisant sonner l'instrument. Dans la figure que Bianchini a donnée, un seul tuyau, percé de trous latéraux, paraît destiné à modifier le son, et deux grands tuyaux, qui se trouvent dans la partie supérieure de l'instrument, et qui ont la forme des trompettes droites antiques, semblent destinés à ne faire que l'effet des bourdons de nos vielles. L'instrument de la figure de Ficcoroni paraît avoir plus d'analogie avec l'*organum* que celui de Bianchini. C'est l'opinion de ce dernier auteur, qui dit aussi que l'*organum*

(1) La figure que Bianchini a donnée d'une cornemuse jointe à des tuyaux d'orgue (fig. 13, tab. 2), dans sa dissertation *de tribus generibus instrumentorum musicæ veterum*, est purement de fantaisie.

(2) *Tratt. delle Maschere*, tab. 83, p. 214.

(3) Loc. citat., tabl. 2, fig. 12.

(4) Tom. 7.



pneumaticum pourrait bien n'être autre chose que la *tibia utricularis* : *Subjecimus organum pneumaticum tibiæ utriculari, cùm ad genus utricularium tibiarum pertinere videatur*[1].

Si l'on s'en rapporte à l'auteur de l'épître à Dardanus, vulgairement attribuée à saint Jérôme, les *utriculaires* n'avaient que deux tuyaux de bronze, dont l'un servait à enfler l'outre, et l'autre à donner les sons. *Antiquis temporibus*, écrit l'auteur anonyme, *fuit chorus quoque simplex, pellis cum duabus cicutis æreis, et per primam inspiratur, secunda vocem emittit.* Mais il s'agit évidemment ici du *chorus*, ou utriculaire simple, tel que le représente la figure de Bianchini, et non de l'*organum pneumaticum*, dont Ficcoroni a donné la représentation. D'ailleurs, l'auteur dit expressément qu'il parle d'un instrument des temps anciens, *antiquis temporibus*, c'est-à-dire des plus reculés, eu égard à l'époque où il écrivait, et rien n'indique qu'antérieurement au troisième siècle il y ait eu d'instrument semblable à l'*organum pneumaticum*. A la vérité, on trouve sur quelques médailles de l'espèce appelée *contorniates*, et particulièrement sur celle qui offre d'un côté la tête de Néron, une figure qui a quelque ressemblance avec l'*organum*; mais on sait maintenant que les *contorniates* n'ont été frappées que depuis Constantin jusqu'à Valentinien[2], en sorte que cette autorité n'est pas irrécusable, lorsqu'il s'agit de démontrer la haute antiquité de l'orgue, telle que nous le concevons.

On trouve chez quelques écrivains de l'antiquité le nom de *pythaules*, employé pour désigner des joueurs d'instrumens, que quelques érudits ont cru différens de ceux qui se servaient des utriculaires, et que d'autres assurent n'être que la même chose. Avant d'examiner cette question, il n'est peut-être pas inutile de s'arrêter à l'étymologie du mot grec *ascaules* (ἀσκαυλὴς), par lequel les utriculaires sont quelquefois désignés. Ce mot vient de ἀσκὸς et de αὐλὸς, qui signifient *outre* et *flûte*, c'est-à-dire l'outre unie à la flûte. Ce mot se trouve aussi employé par quel-

(1) *De tribus gen. instr. veterum*, p. 11.
(2) Voyez Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, tom. 1er, p. 340.

ques poètes latins, et particulièrement par Martial, lequel, en parlant d'un certain *Canus*, célèbre joueur de flûte, qui se serait cru déshonoré de changer son instrument contre un utriculaire, a dit :

> Credis hoc, Prisce,
> Vocem ut loquatur Psittacus coturnicis,
> Et concupiscat esse Canus ascaules.

A l'égard de l'étymologie du mot *pythaules*, on a moins de certitude que pour celui d'*ascaules*, quoiqu'il désigne évidemment un joueur de flûte composée de plusieurs parties. Scaliger prétend[1] que ce mot vient de πίθον, jarre de terre, et de αὐλὸς, flûte, supposant qu'il y avait des instrumens à plusieurs tuyaux où ces sortes de jarres remplaçaient l'outre. D'un autre côté, Bartholin[2] et Boulanger[3] croient que ces *pythaules*, au lieu d'un utriculaire, se servaient d'un baril de bois appelé *cadus*, qui, selon eux, faisait l'effet de l'outre, comme ce qu'on appelle dans nos orgues *chambre à vent*, et distribuait ensuite l'air dans les tuyaux percés de trous. Les vers suivans de Properce semblent confirmer leur opinion. Ce poète, célébrant la victoire qu'Auguste avait remportée en Asie, s'exprime ainsi :

> Spargite me lymphis, carmenque recentibus aris
> Tibia mygdoniis libet eburna cadis[4].

Mais cependant il est probable qu'il ne s'agit pas plus d'un baril que d'une jarre dans ces vers; car, outre qu'un instrument de cette espèce aurait été fort incommode, on ne conçoit pas de quelle utilité ces barils et ces jarres auraient pu être pour communiquer l'air aux tuyaux. Il est bien plus probable que Properce a employé dans ses vers le mot *cadus* dans la signification d'une *outre*, comme Virgile l'a fait dans le vers suivant :

> Vina bonus quæ deinde cadis onerarat Acestes.

On doit donc rejeter toutes ces étymologies forcées par

(1) *In Catalect.*, pag. 118.
(2) *De Tibiis veter, lib.* III.
(3) *De Theatris, lib.* II, *cap.* 19.
(4) *Eleg., lib.* IV, 6.

lesquelles on a cherché à rapprocher de la forme de nos orgues ces instrumens à plusieurs tuyaux dont quelques écrivains de l'antiquité ont parlé d'une manière obscure, et ne voir dans tous ces instrumens que des *utriculaires*, des *cornemuses*. Je pense que Vossius[1], Ducange[2] et Bianchini[3] sont fondés dans leur opinion, lorsqu'ils disent que *pythaules* signifie simplement un joueur de cet instrument.

On a cité souvent le témoignage de Suétone pour prouver que l'orgue était connu du temps de Néron : mais la plupart de ceux qui se sont appuyés sur le texte de cet auteur, n'étaient pas assez instruits de ce qui concerne l'histoire de la musique pour voir que ce texte même condamne leur opinion, et que l'orgue prétendu n'est qu'un utriculaire, et un *chorus* ou *choraule hydraulique*, instrument qu'il n'est pas possible de se représenter, attendu l'obscurité des descriptions et l'absence de monumens. Voici comment s'exprime l'historien latin[4] : *Sub exitu quidem vitæ palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se parte victoriæ ludis hydraulam, choraulam et* UTRICULARIAM. Ce passage se rapporte au vœu que l'empereur fit de jouer aux jeux publics du *choraule hydraulique* et de la *cornemuse* (utricularia), si les dieux lui rendaient la santé. On voit que le mot *organum* ne se trouve même pas dans le texte.

La seule différence qu'il y ait entre l'usage de la cornemuse antique et la moderne, c'est qu'aujourd'hui, elle n'est qu'un instrument grossier réservé au peuple, et que les anciens s'en servaient dans leurs cérémonies publiques et dans leurs théâtres. Sénèque dit qu'on trouvait des pythaules, ou joueurs d'utriculaires, dans le théâtre de Naples[5] : *Et hic, id est in theatro, ingenti studio, quis sit pythaules bonus judicatur*, et Flavius Vopiscus assure que parmi les mimes, les parasites et les histrions de l'empereur Carin,

(1) *In Ethymolog.*
(2) *Glossar. voc.* Utricularius.
(3) *Loc. citat.*
(4) *Cap.* 54.
(5) *Lib.* x, *epist.* 77.

il y avait cent pythaules: *Et item centum psalpistas uno crepitu concinentes, et centum camptaulas, etiam pythaulas centum, pantomimos et gymnicos mille. Pegma præterea cujus flammis scena conflagravit*[1].

Pour achever de démontrer que la cornemuse est l'instrument qu'on a pris jusqu'ici pour l'orgue dans toutes les descriptions des anciens, il suffira de rapporter le passage élégant où Virgile a si bien peint le jeu du berger Tonius sur la *tibia utricularis*. Le voici :

Et cum multifori Tonius cui tibia buxo
Tandem post epulas, et pocula multicolorem
Ventriculum sumpsit, buccasque inflare rubentes
Incipiens, oculos aperit, ciliisque levatis
Multotiesque alto flatum e pulmonibus haustum
Utrem implet, cubito vocem dat tibia presso
Nunc hùc nunc illùc digito saliente.

Il n'y a rien là qui ne convienne à la cornemuse, et qui puisse convenir à autre chose. En vain a-t-on voulu y voir des soufflets d'orgue, des tuyaux et un clavier agité par les doigts, il n'y est question que d'une outre, de chalumeaux percés de trous latéraux, et d'un tuyau inflateur que le musicien mettrait dans sa bouche pour emplir l'outre de vent. On ne peut donc en douter, l'orgue véritable, l'orgue à clavier, n'a point été connu avant le quatrième siècle, et tout porte à croire qu'avant le règne de Louis-le-Débonnaire, l'instrument qu'on appelle de ce nom n'a eu aucun rapport avec ceux de nos églises. Il est vrai que Mersenne dit, dans le sixième livre de son *Harmonie universelle* (p. 387), que l'antiquaire Naudé lui avait envoyé la figure

(1) Turnèbe croit qu'au lieu de *camptaulas*, on doit lire *ascaulas ;* je pense que sa correction est bonne.

Horace, dans son *Art poétique*, et Hygin assurent que les *Pythaules* paraissaient aussi dans les jeux pythiens. Ce dernier ajoute : « Pythaules « qui Pythia cantaverat, septem habuit palliatos, unde postea appel- « latus est choraules. » Il semblerait, d'après ce passage, que l'instrument des *Pythaules* était le même que celui des *Choraules*. Peut-être l'*hydraula choraula* ne différait-elle de l'*utricularia* qu'en ce que le tuyau inflateur agitait de l'eau dans le vase où étaient attachés les tuyaux sonores. Si cela était, les conjectures de Scaliger, de Bartholin et de Boulanger seraient justifiées.

d'un positif ou petit orgue qui se trouvait sur un des bas-reliefs de la villa Mattei, à Rome, où l'on voit une femme jouant sur un clavier pendant qu'un homme placé derrière l'instrument fournit du vent avec un soufflet semblable à ceux de nos cuisines. Mersenne n'a point fait graver ce bas-relief, mais on l'a trouvé parmi les papiers de Haym, rédacteur du *Tesauro-britannico delle medaglie antiche*, Hawkins l'a donné dans son histoire de la musique, et Forkel l'a fait graver au frontispice de la sienne. Mais rien n'indique à quelle époque appartient ce monument, qui ressemble fort à ce qu'on voit sur quelques miniatures des manuscrits du quatorzième et du quinzième siècles, et dont l'authenticité ne me paraît pas démontrée. Je persiste donc à croire que l'antiquité n'a point connu l'orgue, mais bien la cornemuse.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Dévouée aux attaques quotidiennes de certains critiques de profession, qui ne jugent que sur l'apparence, l'École Royale de musique était présentée naguère comme un antre où les dispositions naturelles des élèves étaient étouffées. Selon ces messieurs, c'était cette école qu'il fallait accuser de l'état de décadence qui menaçait toutes les parties de l'art musical; à les entendre, le génie courait les rues, et si nous n'avions pas de Mozart ou de Rossini par douzaine, c'était au contrepoint qu'il fallait s'en prendre; si nos théâtres n'étaient pas encombrés de chanteurs, c'était parce qu'on avait des maîtres de chant. Non-seulement l'École Royale ne servait à rien, mais elle était

nuisible. On oubliait, ou l'on feignait d'oublier, que tout ce qui honore la musique en France est sorti de cette école; que si cet art s'est popularisé parmi nous, c'est à elle seule qu'il faut en rapporter toute la gloire; que nos chanteurs brillent sur les théâtres d'Italie, que nos instrumentistes excitent l'admiration de l'Europe en la parcourant; enfin que le répertoire de tous les théâtres de l'Allemagne s'alimente des ouvrages de nos compositeurs. On exigeait qu'en quittant les bancs de l'école, des élèves fussent des virtuoses, tandis qu'il faut dix ans de réflexions pour mûrir un talent préparé par les meilleures leçons. Des sarcasmes amers, répandus avec profusion sur tous ceux qui osaient avouer leur origine scolastique, portaient le découragement jusque dans les classes; enfin, le refrain habituel était qu'il fallait supprimer l'établissement qui engendrait tant de maux.

Moi aussi j'ai fait entendre un langage sévère sur les faibles résultats qu'on obtenait depuis plusieurs années dans cette école, où j'ai puisé mon éducation musicale, et qui m'a fait l'honneur de m'admettre au nombre de ses professeurs. Mais en manifestant mon indépendance et mon amour pour la vérité, je n'ai point désespéré du salut. Je savais trop bien que la cause de l'état de langueur dont je me plaignais était toute morale, et qu'il fallait l'attribuer à la fatale dissolution du Conservatoire, qui avait suivi les événemens de 1815. Ce qui manquait, c'était la confiance en soi-même, c'était le sentiment de ce qu'on valait; pour y revenir, il fallait montrer ce qu'on avait fait et ce qu'on pouvait faire. Les circonstances étaient graves. Des bruits sinistres circulaient dans le monde; l'existence de l'école était peut-être menacée. M. Chérubini a senti que le moment était venu de faire rentrer dans le néant les diatribes indécentes dont ce bel établissement était l'objet : il a donné le signal, et des phalanges de virtuoses sont accourues de toutes parts. Chacun ambitionnait la gloire de se montrer sur le théâtre de ses premiers succès ; une fusion de l'ancienne et de la nouvelle école s'est opérée, et tout à coup un orchestre

colossal, des chœurs formidables, des chanteurs excellens et des instrumentistes du premier ordre, ont offert au public l'ensemble le plus imposant qu'il y ait au monde, quoique l'enceinte de la salle des concerts n'ait pas permis d'y admettre la moitié de ceux qui avaient droit d'y briller par leurs talens.

N'en doutons pas, l'École royale de Musique est régénérée; après les succès prodigieux qu'elle vient d'obtenir dans les deux concerts qu'elle a donnés dans le cours de ce mois, il n'est personne qui osât élever la voix contre elle. Son atmosphère s'est purifiée; tous les amours-propres ont frémi de plaisir et d'espérance; les nouveaux élèves comprennent toutes leurs obligations; ils doivent égaler, surpasser même les anciens s'il est possible, et l'émulation, principe de toute perfectibilité, va nous rendre aux concours annuels les beaux jours du Conservatoire. Déjà le secours de ces mêmes élèves, qu'on méprisait il y a quelques jours, est réclamé par l'administration de l'Opéra pour ses concerts spirituels. Ainsi, leur gloire ne se bornera pas aux succès qu'ils obtiennent dans l'enceinte de leur école; ils auront encore celle de servir de modèles, et d'améliorer les concerts spirituels, si faibles l'année dernière.

Les oreilles ont dû tinter dimanche dernier à tout Allemand sensible à la musique : le deuxième concert donné à l'École royale, sous le titre d'*hommage à la mémoire de Beethoven*, aurait fait palpiter le cœur de tous les vrais artistes et amateurs de la Germanie s'ils avaient pu l'entendre; jamais hommage plus pur ne fut rendu; jamais il n'en fut de plus digne. Composé uniquement de productions du grand artiste dont le monde musical pleure encore la perte, ce concert offrait une réunion de circonstances du plus grand intérêt. Un orchestre jeune, brillant, véhément et enthousiaste des beautés dont il était l'interprète; bon nombre de morceaux inconnus jusqu'ici parmi nous, et qui, au mérite qui les distingue, joignait celui de la nouveauté; un des plus grands violonistes qui aient jamais existé, prêtant aux sublimes inspirations de Beetho-

ven les sublimes accens de son jeu; le deuil que tous les artistes et les jeunes personnes qui coopéraient à l'exécution avaient pris pour marquer le triste anniversaire de ce jour, tout contribuait à donner à cette solennité un caractère de grandeur et d'austérité. Le programme était composé comme il suit :

Première partie. 1° Symphonie héroïque (généralement redemandée.)

2° *Benedictus*, avec chœurs et récits chantés par Mme Cinti-Damoreau, Mlle Nélia-Maillard, et MM. Alexis Dupont et Levasseur.

3° Premier morceau de concerto de piano en *ut mineur*, exécuté par Mme Brod.

4° Quatuor de l'opéra de *Fidelio*, chanté par Mme Cinti-Damoreau, Mlle Nélia-Maillard, et MM. Alexis Dupont et Levasseur.

5° Concerto de violon, exécuté par M. Baillot.

Deuxième partie. 6° *Le Christ au mont des Olives* (oratorio avec chœurs).

Les parties récitantes ont été chantées par Mme Cinti-Damoreau et MM. Adolphe Nourrit et Levasseur.

C'est une épreuve délicate pour un compositeur, que de faire seul les frais d'un concert, et d'occuper pendant trois heures l'attention d'une assemblée nombreuse, sans le secours de l'intérêt dramatique: Beethoven en a triomphé complètement. L'enthousiasme s'est emparé des auditeurs dès le premier morceau de la belle symphonie héroïque, et ne s'est pas démenti un instant. Depuis ce premier morceau jusqu'au dernier chœur de l'*oratorio*, tout a été accueilli par des transports unanimes d'admiration. Pourquoi faut-il que cet hommage, rendu à l'un des plus beaux génies de la musique, ait été si tardif parmi nous? Au milieu de cette ovation, une pensée douloureuse s'est élevée dans mon esprit. Quoi! me suis-je dit, celui qui a conçu ces grandes compositions, celui que la nature avait doué d'un talent si gigantesque, a vécu, sinon ignoré, du moins dans l'abandon! Le cours de son existence agitée a été partagé entre le besoin de produire des chefs-d'œuvre et celui de



lutter contre la misère ! Depuis plus de trente ans, son talent brillait d'un vif éclat; il n'est plus, et voilà que nous commençons seulement à le connaître et à le comprendre ! Puissent au moins ces bruyans transports s'élever jusqu'à lui, et lui faire oublier notre indifférence passée !

J'ai dit qu'un enthousiasme général s'est emparé de l'auditoire dès la symphonie héroïque : eh ! qui ne serait frappé des beautés du premier ordre répandues avec profusion dans cet ouvrage admirable, surtout lorsqu'elles sont rendues avec tant de perfection ! Des gens dont l'organisation incomplète ne se prête qu'à de certaines combinaisons de l'art, et qui cherchent dans une symphonie fortement conçue, des cantilènes d'opéra, peuvent seuls y demeurer froids, et accuser Beethoven de l'impuissance de leurs sensations. C'est devant ces hautes combinaisons de l'art, que les musiciens ressaisissent leurs avantages, et que le vulgaire rentre dans le néant. C'est le torse du Vatican devant lequel l'artiste se prosterne, et qui est à peine aperçu de la foule. Mais la foule, aux concerts de l'École royale, sauf quelques rares exceptions, est composée d'artistes et d'amateurs véritables. Là, tout est senti, compris, analysé avec la rapidité de la conception; là, tout ce qui est véritablement beau reçoit un hommage dégagé de toute prévention. Ce ne sont plus les applaudissemens de gens du monde qui n'obéissent, en les donnant, qu'à l'influence de la renommée, à la mode ou à l'impulsion vague d'un plaisir qu'ils ne comprennent pas; ce sont les jouissances de l'ame rendues plus vives par leur combinaison avec celles de l'esprit.

Que dire de tous les morceaux qui ont été entendus dans cette mémorable séance ? Comment en parler sans épuiser toutes les formes de l'éloge ? et comment en louant ne pas rester au-dessous de ce que chacun a senti ? J'ai déjà parlé de la symphonie dans mon dernier article. On semblait craindre que la seconde impression ne fût pas aussi forte que la première ; elle l'a surpassée. Les larges combinaisons de cette belle production ont été mieux comprises la seconde fois que la première; l'exécution foudroyante de

l'orchestre le plus véhément, le plus brillant de jeunesse qui ait jamais existé, a été digne de la composition, c'est-à-dire sublime. La réunion de Mme Damoreau, de Nourrit, de Levasseur et d'Alexis Dupont dans le délicieux *benedictus* de la première messe de Beethoven, dans le quatuor de *Fidelio* et dans l'*oratorio*, a montré quelques-uns des chanteurs que l'École royale a produits, et que ses détracteurs feignent de chercher. Leurs voix pures et sonores, leur méthode large et sage, leur sentiment classique, ont prêté de nouveaux charmes à ces compositions originales. Des chœurs nombreux, composés de voix jeunes, fraîches, de musiciens excellens et d'enthousiastes de leur art, ont rendu avec une rare perfection toutes les intentions du compositeur. Il est impossible d'imaginer l'effet qu'ont produit le chœur à demi-voix des soldats, celui qui sert d'accompagnement à l'air chanté par Mme Damoreau, et surtout le finale formidable de l'*oratorio*. Quelque nombreux que soient les orchestres et les chœurs des grandes réunions musicales de l'Angleterre ou de l'Allemagne, ils ne produiront jamais d'effets plus énergiques que ceux qui ont été obtenus par les cent soixante musiciens de l'École royale de Musique, eu égard au local.

Deux solos d'instrumens se faisaient seulement remarquer dans cette solennité. L'un, comme on l'a vu dans le programme, était le premier morceau du concerto de piano en *ut mineur* de Beethoven; l'autre, son concerto de violon en *ré*. Le premier de ces morceaux, conçu sur le plan des concertos de Mozart, ne contient point ces traits brillans, et ce fracas de notes auxquels les pianistes de l'école actuelle nous ont accoutumés; c'est tout simplement d'excellente musique, où le piano dialogue supérieurement avec l'orchestre, musique qui donne du plaisir à l'auditeur, mais qui ne fournit point à l'exécutant l'occasion d'exciter l'étonnement. Un talent supérieur saurait en tirer parti pour obtenir des succès d'un autre genre; mais ceux que nous possédons ne le croient pas, et n'ont osé tenter l'épreuve. Quant à Mme Brod, qui avait eu la complaisance de se charger d'une tâche difficile, elle s'est ti-

rée fort convenablement de son entreprise. Son style est un peu froid; elle tire peu de son de l'instrument, et manque d'énergie; mais son jeu a beaucoup de netteté, d'exactitude et de sagesse.

L'idée d'un concerto de violon, composé par Beethoven, ne présente d'abord à l'esprit qu'une fantaisie d'auteur, sans importance pour sa réputation comme pour l'art; mais on se trompe souvent dans ces sortes de jugemens portés d'avance, quand il s'agit d'un homme de génie. Ce concerto, qu'on ne se représentait que comme une singularité, s'est trouvé tout à coup une des plus belles conceptions musicales qu'on puisse imaginer. Admirable par le plan comme par les pensées, ce morceau a été pour l'auditoire un enchantement continuel. Phrases charmantes, modulations inattendues, effets piquans d'orchestre, tout s'y trouve réuni. Mais pour produire tout l'effet que l'auteur s'était promis, il fallait un virtuose du premier ordre, un homme qui réunît au plus haut degré le mécanisme parfait de l'instrument à une ame passionnée, et au sentiment le plus exquis; tout cela s'est trouvé dans M. Baillot. Jamais ce grand violoniste n'a développé plus de supériorité; jamais son talent n'a été plus original; jamais peut-être il n'a obtenu autant de succès. On ne savait ce qu'on devait le plus admirer ou du compositeur ou de l'exécutant; ils se prêtaient un mutuel appui et brillaient l'un par l'autre; aussi personne ne se souvenait qu'un concerto de violon eût produit un pareil effet. Ce jour a été celui d'un véritable triomphe pour M. Baillot.

Qui croirait cependant qu'après les transports unanimes qu'il a excités, et lorsque les violonistes qui ont le plus de droit à prétendre aussi à de brillans succès proclament avec enthousiasme l'excellence de ce beau talent, un de ces folliculaires qui spéculent sur la réputation des artistes a osé insulter ce qu'il est incapable de comprendre. La diatribe de ce pauvre homme serait risible si elle n'était odieuse. Il ne sait de quoi il parle. Selon lui, le mécanisme le plus libre et le plus parfait qui ait jamais existé, partirait *d'un bras raide et gêné*, et M. Baillot serait tout au plus di-

gne *du second rang* parmi les violonistes ! Du second rang ! Eh ! qui donc oserait prétendre au premier ? L'esprit de parti a beau se trémousser, les musiciens français se sont réveillés : ils écrasent leurs adversaires de leur supériorité.

Après trois heures de musique, le public est sorti du concert de l'École royale dans une sorte de délire ; on ne se rencontrait que pour s'écrier : *Divin ! délicieux ! admirable !* et le soir, dans les cercles, l'agitation n'était point encore apaisée. Il y a des gens que cela importune, et qui affectent de trouver cet enthousiasme ridicule : tant mieux, cela complète le succès. Que diront-ils donc en apprenant que plus de trois cents personnes offraient de payer double pour avoir le droit d'assister à cette séance dans les corridors ? Trois mille francs ont été offerts aux artistes pour donner une seconde exécution du concert dans la salle de l'Opéra : cette proposition a été refusée.

FÉTIS.

— Une soirée musicale fort brillante a eu lieu dimanche dernier dans la rue Chantereine, au bénéfice d'un professeur estimé. MM. Kalkbrenner, Vidal, Galay et Nourrit ; M[mes] Mallibran, Marinoni et Demeri, en faisaient les honneurs. Cette soirée avait réuni une société choisie, et aussi nombreuse que le permettait la petitesse de la salle.

Le septuor de Beethoven, exécuté par MM. Vidal, Urhan, Baudiot, Péchinier, Galay et Barizel, a ouvert la séance. Il a été bien exécuté, sauf quelques taches qui ont été remarquées au commencement, et qui étaient le résultat d'une erreur dans la disposition des parties de contrebasse et de violoncelle. Quelque chose de semblable s'est fait aussi remarquer dans l'accompagnement d'un air varié exécuté par M. Vidal. Les artistes doivent en conclure qu'il ne faut jamais se hasarder en public sans avoir fait de répétition. Une seule faute suffit pour détruire tout l'effet d'un morceau. Au reste, M. Vidal s'est fait justement applaudir dans son air varié.

M. Galay est maintenant au premier rang des virtuoses sur le cor : ce qui distingue cet artiste, c'est une pureté de son et une manière de chanter qui ne laissent rien à

désirer, et qui donnent l'idée de la plus grande perfection possible. Il doit être surtout cité comme modèle pour l'égalité qu'il a su donner aux sons bouchés et aux sons ouverts de son instrument : or, c'est, comme on sait, une des plus grandes difficultés de ce même instrument.

Nommer M. Kalkbrenner, c'est réveiller l'idée de la perfection. L'adagio et le rondeau de sa composition, qu'il a exécutés, sont charmans. Quant à son jeu, on ne conçoit rien au-delà ; c'est le beau idéal du piano.

Depuis que j'ai rendu compte de la représentation au bénéfice de Galli, où Mme Mallibran s'est fait entendre pour la première fois à Paris, cette cantatrice a fait de grands progrès sous le rapport du goût. Je lui ai adressé alors des conseils qui étaient dictés par l'intérêt qu'elle m'inspirait, et qu'elle a eu le bon esprit de ne point dédaigner : je crois qu'elle n'aura point à s'en repentir. Sa manière n'a point perdu de son originalité ; mais elle ne se livre plus aux écarts que je lui ai reprochés. Sa belle voix si sonore, si étendue ; son choix élégant et neuf de fioritures, et son expression naturelle, n'en produisent que plus d'effet, parce qu'aucune tache ne les atténue. J'ai dit qu'en se corrigeant de ses défauts Mme Mallibran arriverait au premier rang ; mais j'avoue que je n'espérais pas que la réforme serait si prompte, et que mes espérances seraient réalisées sitôt. Cette cantatrice doit débuter le 8 avril prochain par le rôle de Sémiramis ; je lui prédis de grands succès.

On doit des encouragemens à Mlle Marinoni : ses progrès dans l'art du chant sont très remarquables. Elle chante dans tous les concerts particuliers, et chaque fois il y a un changement avantageux dans sa manière de poser la voix et dans son style. Il y a souvent plus de ressources véritables dans ce qui s'annonce modestement que dans ce qu'on prône à l'avance. Quant à Mme Demeri, qui a chanté plusieurs fois dans la soirée, elle avait eu le bon esprit de choisir de la musique qui convenait à ses moyens, et a fait plus de plaisir que dans les deux représentations de ses débuts. Le duo de *la Vestale*, qu'elle a chanté avec

Nourrit, a prouvé que je ne me suis point trompé, lorsque j'ai dit que l'ancien répertoire aurait beaucoup mieux convenu à la voix de cette dame que le nouveau. Adolphe Nourrit paraissait fatigué de la séance du matin, et même souffrant. En résumé, cette séance a été fort intéressante.

— Une autre soirée musicale avait eu lieu la veille chez M. Dietz. Les morceaux qui ont paru les plus remarquables sont : 1° une fantaisie pour le piano, composée et exécutée par M. Sowinsky, dont nous avons eu déjà l'occasion de louer le talent, et qui a été fort applaudi ; 2° un duo concertant pour deux cors, exécuté par M. Schuncke père et fils, et un air varié de Rode pour le violon, dans lequel le jeune Sivori a excité l'étonnement de l'assemblée. Cet enfant a vraiment de grandes dispositions, mais on se presse trop de lui dire qu'il a du talent.

— On se dit tout bas dans les coulisses de l'Opéra un de ces secrets de comédie que tout le monde sait, quoiqu'on recommande fort de n'en point parler. Peut-être va-t-on croire qu'il s'agit d'un nouvel ouvrage de Rossini ? point du tout. — C'est peut-être Boïeldieu qui a consenti enfin à travailler pour ce théâtre ? — Il n'en est pas question. — Auber, encouragé par son succès, entreprend-il un nouvel ouvrage ? — On n'en parle pas. La nouvelle est plus singulière, et comme le public ne la devinerait pas, je me décide à la lui dire, mais sous la condition qu'il gardera le secret. Or, cette grande nouvelle, c'est qu'on arrange le vaudeville du *Comte Ory* sur la musique du *Viaggio a Reims*, que Rossini a donné au Théâtre-Italien à l'époque du sacre de S. M. Charles X. Quoi ! encore une traduction, dira-t-on ? — Point du tout ; c'est bien autre chose vraiment ! — Qu'est-ce donc ? — un *pasticcio*. Oh ! l'administration est féconde en ressources ! Elle tient en réserve cinq ou six autres *nouveautés* pour alimenter son théâtre.

CONCERT DE M. MASSIMINO.

M. Massimino, l'un de nos plus habiles professeurs de musique vocale, a réuni lundi soir, en séance solennelle, une partie de ses meilleurs élèves. Le concert a été brillant; nous avons été frappés du parfait ensemble des chœurs et de l'excellente méthode des chanteurs. Deux duos bouffes, un duo de *Tancrède*, et un air chanté par Mlle de N...., ont obtenu des applaudissemens mérités. Nous avons remarqué dans Mlle M.... une voix de contralto fortement timbrée et supérieurement conduite; mais les honneurs du concert ont été pour Mme d'A..., qui, pour les moyens et pour les talens acquis, peut rivaliser avec les plus illustres cantatrices de l'époque. Malgré l'émotion excessive qui semblait agiter la charmante *prima donna* du concert, sa voix flexible et profondément expressive a ravi l'auditoire, qui a témoigné par des applaudissemens et par des bravos long-temps prolongés son admiration et son enthousiasme. Honneur à vous, M. Massimino! vous devez être fier d'avoir poli ce diamant précieux; car il faut être juste : si Mme d'A... doit ses moyens à la nature, elle doit son talent à la sage direction qui a été donnée à ses études de chant.

S.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Mmes Fleuriet-Bousigue, Verteuil et Ots.

A quoi pense donc l'administration de Feydeau? Au moment où elle devrait s'efforcer de contrebalancer la médiocrité de son nouveau répertoire par la présence de ses meilleurs chanteurs, au moment où le public, saturé

de certaines merveilles de l'Opéra-Comique et désabusé de quelques autres, ne cherche plus sur l'affiche que le nom de Mmes Boulanger, Rigault, Pradher, Prévost et Casimir pour trouver, au moins quelques compensations dans leurs talens, voilà qu'on reproduit Mmes Fleuriet-Bousigue, Verteuil et Ots.

Quant à Mme Bousigue, passe; elle chante comme on parle et parle comme on chante; mais ses rôles sont peu importans: le public la tolère, et nous n'en dirons rien.

Pour Mlle Verteuil, c'est une autre affaire. Son emploi exige des moyens, et elle n'a pas même le talent d'une écolière. Il faut voir cette débutante, jolie personne du reste, arriver sur la scène avec cette contenance empruntée et le regard effarouché qui décèlent l'ignorance et l'impéritie la plus complète; il faut l'entendre réciter son rôle, de moitié avec le souffleur, et fredonner un petit air qui ressemble, dans sa bouche, à une leçon de solfège. En vérité, voilà qui sent trop la comédie bourgeoise; il faut renvoyer Mlle Verteuil à l'école, et nous verrons après.

Il y a du pour et du contre à l'égard de Mlle Ots. Le public la traite avec une rigueur qui va jusqu'à la barbarie, et il a tort. Ou Mlle Ots a du talent, ou elle n'en a pas. Si elle n'en a pas, pourquoi ce même parterre, qui s'avise aujourd'hui d'une inflexible sévérité, a-t-il applaudi à ses débuts? Il fallait la siffler alors; maintenant les humiliations dont on l'abreuve ne produisent d'autres résultats que de faire pleurer une femme; car il y a un engagement, il faut bien le remplir. Certes, nous ne nous proclamerons point ici le champion de Mlle Ots, nous qui, dans le principe, avons protesté contre son admission au théâtre; mais puisqu'enfin la folie est faite, essayons de nous accoutumer à cette acquisition, et si nous ne sommes pas contens, tâchons d'être un peu philosophes. Cette cantatrice (si cantatrice il y a) a contre elle un grand défaut de prononciation qu'elle ne corrigera jamais; de plus, la justice nous force à avouer que son extérieur n'est point de nature à racheter ce désavantage; les rôles travestis, par exemple, doivent lui être sévèrement interdits, et

pour cause. Mais il y a dans le vieux répertoire quelques petits emplois qu'on pourrait lui confier sans conséquence.

L'administration actuelle de Feydeau nous dira qu'elle n'est point responsable du non succès de ces trois débutantes, engagées par M. Guilbert de Pixérécourt dans un temps de détresse, où tous les moyens semblaient bons pour sortir d'embarras. D'accord : voilà des engagemens onéreux, il faut les remplir puisqu'on ne peut faire autrement; mais qu'on se contente de payer ces dames pour ne rien faire, car ce serait perdre le double que d'essayer de s'en servir.

S.

— Les répétitions de l'opéra-comique intitulé *Les Rencontres* se poursuivent avec activité. On en annonce la représentation pour les premiers jours de la semaine prochaine. Cet ouvrage est du genre de la comédie lyrique : on le dit écrit d'une manière fort spirituelle.

Peu d'autres nouveautés se présentent pour succéder à celle-là; mais on dit que M. Boïeldieu a promis de livrer sa partition des *Deux Nuits* pour le mois de juin. Si la santé de cé compositeur lui permet de satisfaire à cet engagement, il sera encore une fois la providence de l'Opéra-Comique, et viendra le sauver de l'influence d'une saison désastreuse ; car *Boïeldieu* et *succès* sont devenus deux mots inséparables. Puisse celui qu'il prépare à l'Opéra-Comique sauver ce malheureux théâtre de la position déplorable où le funeste pouvoir du premier gentilhomme de la chambre du Roi, chargé de son administration, et M. Guilbert de Pixérécourt, l'ont placé; situation qui fait frémir tous ceux qui la connaissent, et qui fait presque désespérer de son salut!

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Vienne. Le célèbre violoncelliste Romberg a donné dans cette ville un concert avec Mmes Frœhlich et Blahetka, dans lequel il a obtenu beaucoup de succès. On lui a trouvé tout le feu de la jeunesse dans l'exécution d'un concerto en *si mineur* de sa composition. Les artistes et les amateurs ont admiré le beau son, la manière de chanter et la facilité de ce virtuose, qui semble défier le froid de la vieillesse. Mlle Blahetka s'est fait applaudir comme pianiste, et Mme Frœhlich comme cantatrice.

Nous avions été induits en erreur en annonçant la chute du *Pirate* de Bellini avant qu'il fût représenté; cet opéra n'a été joué que le 25 février, il a obtenu du succès. Tamburini et Rubini y ont déployé beaucoup de talent.

Pétersbourg. La nouvelle troupe d'opéra italien est organisée; elle a joué *Il Barbiere di Seviglia* et la *Cenerentola*, et l'on a pu juger par ces deux ouvrages du talent de la plupart des chanteurs, qui ne présentent qu'un ensemble médiocre. Mlle Melas, *prima donna*, a une assez belle voix de *soprano* aigu: elle avait eu peu de succès dans le *Barbier;* mais elle s'est relevée dans la *Cenerentola*, et surtout dans l'air final de cette pièce. Nicolini, dont la voix est un *baritono* élevé, chante les rôles de ténor, en attendant qu'on en ait un. Quoique la voix de ce chanteur ait un timbre assez agréable, il réussit, peu parce que sa vocalisation est lourde et dure. Toute la faveur du public est pour Tosi, *primo buffo*, qui est en effet le meilleur chanteur. Il a obtenu un succès décidé dans le rôle de *Dandini* de la *Cenerentola*. *Zamboni*, autre *primo buffo*, et régisseur du théâtre, est vanté par le journaliste de Pétersbourg comme le meilleur *baron de Montefiascone* qui ait paru sur aucun théâtre. Il nous semble que Galli pourrait s'inscrire en faux contre une assertion si positive. Quant à Zambelli,

Ferlini, et M[mes] Zambelli et Monari, il paraît que ce sont des médiocrités qui méritent peu qu'on en parle.

Naples. On a représenté dernièrement au théâtre *del Fondo* l'opéra de *Zadig*, musique de Vaccai. On ne dit point si l'ouvrage a été bien accueilli du public napolitain, mais il paraît que M[me] Tosi a excité l'enthousiasme des dilettanti pour la douceur et le fini de son chant. Le ténor Winter, qui est engagé au théatre *della Scala*, à Milan, pour le printemps prochain, a obtenu aussi beaucoup de succès dans le rôle de Koraman. M[me] Montano, que nous avons entendue long-temps au théâtre de l'Odéon, jouait dans cet ouvrage; mais on ne dit pas l'effet qu'elle y a produit. Nous doutons qu'elle ait plu aux habitans de Naples, bien qu'elle ne soit pas dépourvue de talent, car sa voix est usée et n'a plus rien d'agréable.

ANNONCES.

Nous avons la satisfaction d'annoncer aux amateurs de piano, que le célèbre Hummel a terminé depuis quelque temps une grande Méthode, où tout ce qui a rapport à l'art de toucher cet instrument, depuis les premiers élémens jusqu'aux plus grandes difficultés, est démontré avec tous les détails et les éclaircissemens désirables.

M. Farrenc, professeur et éditeur de musique, qui se distingue par le choix des ouvrages qu'il publie, a entrepris à la fin de l'été dernier un voyage à Weimar, résidence de M. Hummel, pour traiter de l'acquisition du manuscrit de cet important ouvrage.

Nous faisons des vœux pour qu'une si belle entreprise soit couronnée d'un plein succès.

M. Hummel est non-seulement un pianiste du premier ordre et un grand compositeur pour le piano, mais son talent est éminemment classique. Il a professé pendant vingt ans à Vienne, et, de son école, sont sortis la plupart des pianistes habiles qui brillent maintenant en Europe.

La Méthode de M. Hummel, ouvrage important quant aux recherches et aux méditations dont il a dû être l'objet, aura environ 400 planches; elle est le fruit des études de toute la vie de son célèbre auteur, qui a passé sept années à la rédiger.

— M. G. Schuncke, premier cor de S. M. le roi de Wurtemberg, et ses deux fils, donneront, le dimanche 30 mars 1828, dans les salons de M. Pape, rue de Valois, n° 10, une soirée musicale, dont voici le programme :

PREMIÈRE PARTIE. 1° Ouverture des *Mystères d'Isis*, de Mozart, arrangée à douze mains, par M. Payer, exécutée par MM. Payer, Liszt, Sovensky, Osborne, Rhein et Louis Schuncke fils.

2° Air de Cimarosa, chanté par Mlle Kunzé.

3° Pastorale et Polonaise, pour deux cors, composées par Romberg, exécutées par M. G. Schuncke père et Ernest Schuncke fils.

4° *Adieu donc, mes amis*, romance nouvelle, avec accompagnement de cor, composée et chantée par M. Panseron, accompagnée par M. G. Schuncke.

5° Introduction et variations de C. Czerny, exécutées par M. Louis Schuncke.

DEUXIÈME PARTIE. 6° Air de Rossini chanté par Mlle Vial.

7° Nocturne à deux voix, composé par M. Panseron, chanté par Mlle Rigal et l'auteur.

8° Divertissement pour la clarinette, composé et exécuté par M. Klein, artiste de la chapelle du Roi de Bavière.

9° Air de M. Rossini, chanté par Mlle Rigal.

10° Variations concertantes pour deux cors et piano, composées par M. G. Schuncke, exécutées par lui et ses deux fils.

On trouve des billets chez MM. Schuncke, rue du Cadran, n° 28; aux magasins de musique de M. Schlesinger, rue Richelieu, n° 97; M. Pleyel, boulevard Montmartre; M. Meissonier, boulevard Montmartre, près le passage des Panoramas, et M. Henri Lemoine, rue de l'Échelle, n° 9.

Prix des billets : huit francs.

— Grandes variations sur l'air de la *Sentinelle*, composées pour le piano-forté avec accompagnement de deux violons, alto et basse; dédiées à son ami Moschelès, par C. L. Rhein; op. 29, prix : 7 fr. 50 c. Piano seul, 6 fr. A Paris, chez Mme Ve Leduc, éditeur et M^de^ de musique, rue de Richelieu, n° 78.

— Rondo brillant composé pour le piano, sur les couplets chantés par Mlle Desbrosses dans le *Colporteur* dédié à mademoiselle Léonie du Houlleg, par le même; op. 31, prix : 6 fr. A Paris, chez J. Pleyel fils aîné et Cie, éditeurs de musique, boulevard Montmartre.

— *Caribert*, pastourelle; l'*Abandon*, pastourelle; le *Refus*, pastourelle; paroles de M. Ed. d'Anglemont, musique de C. L. Rhein, dédiées par les auteurs à Mme Georgette Ducrest. Prix : chaque, 1 fr. 50 c. A Paris, chez Ph. Petit, successeur de P. Gaveaux, rue Vivienne, n° 18, et chez tous les marchands de musique.

— Au moment où l'on commence enfin à sentir en France le mérite des compositions de Beethoven, nous croyons devoir recommander à l'attention publique plusieurs publications de ses œuvres les plus importantes qui se font en ce moment à Paris.

La première est la collection de ses quatuors, trios et quintettis, que publient MM. Janet et Cotelle, éditeurs de musique, rue Saint-Honoré, n° 123, et rue de Richelieu, n° 92. Cette collection, établie avec le plus grand soin et corrigée exactement, paraît par livraisons. L'édition, gravée par les frères Marquerie, est entièrement terminée; elle contient quatorze quatuors, cinq quintettis et sept trios; les éditeurs l'ont ornée du portrait de Beethoven, gravé par Dequevauvillers, et d'une table thématique. Enfin, rien n'a été négligé pour rendre cette collection digne de son auteur.

Elle forme cinq volumes cartonnés et étiquetés.

Le prix est fixé à la somme de 75 francs, net et sans remise, sur papier Jésus superfin, et 100 fr. net, sur vélin superfin.

Les autres publications sont : 1° le bel oratorio du *Cristo*

sull' Oliveto (Jésus au mont des Oliviers), qui vient de produire tant d'effet aux concerts de l'École royale de Musique, et que M. Farrenc, professeur et éditeur de musique, a fait graver en grande partition, avec une excellente traduction italienne faite par M. Kandler, prix : 36 fr. 2° *Fidelio,* opéra, grande partition, publiée par le même éditeur, prix : 80 fr. 3° Partition du même opéra réduite avec accompagnement de piano, prix : 36 fr. 4° Airs, duos, trios et quatuors détachés du même ouvrage, avec accompagnement de piano.

A Paris, chez A. Farrenc, rue des Petits-Augustins, n° 11 ; J. Frey, Janet et Cotelle, H. Lemoine, J. Pleyel et Comp^e^, S. Richault.

A Bonn-sur-le-Rhin, chez N. Simrock.

— Six valses brillantes pour le piano, composées et dédiées à M. Achille Parent par Ch. Simonin, œuvre 1er. Prix : 4 fr.

A Bruxelles, chez H. Messemaeckers, rue du Loxum, n° 287.

— Rondeau brillant pour le piano, dédié à Mlle Caroline de Saint-Hubert par Ch. Simonin, œuvre 2e. Prix : 5 fr.

A Bruxelles, chez tous les marchands de musique.

— Rondino pour le piano-forté, dédié à Mme de Thomas, née de Lerneux, et composé par Ch. Simonin, op. 3. Prix : 6 fr.

A Paris, chez Richault, boulevard Poissonnière, n° 16, au 1er.

INTRODUCTION

A L'ÉTUDE DE L'HARMONIE,

OU EXPOSITION D'UNE NOUVELLE THÉORIE DE CETTE SCIENCE,

PAR M. VICTOR DERODE,

De la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille,
de la Société d'émulation de Cambrai[1].

PREMIER ARTICLE.

La musique, considérée sous les rapports de la composition et de l'exécution, est un art; mais sa théorie est une science. Comme art, elle ne laisse rien à désirer, et paraît avoir atteint le plus haut degré de perfection possible en différens genres; comme science, elle est mal faite, malgré les travaux et les réformes introduites dans sa didactique par quelques hommes supérieurs, et elle restera dans son état d'imperfection jusqu'à ce que la nomenclature de ses signes, son vocabulaire et ses élémens, aient été établis sur de meilleures bases.

Les causes de cette imperfection sont faciles à saisir. Né dans des siècles d'ignorance, le système musical ne fut point le résultat d'aperçus philosophiques, mais se composa de règles établies au hasard pour guider des chantres d'église dans l'exécution de mélodies simples, uniformes et monotones. Du reste, point d'analogie dans les signes ou dans les préceptes des diverses écoles; la notation même était très différente dans des pays limitrophes, et variait à chaque instant. A mesure que les besoins augmentaient, on ajoutait de nouvelles règles à celles qui étaient déjà connues, mais sans rattacher les unes aux

(1) Un vol. in-8° de 374 pages, avec 7 planches gravées et 2 tableaux, Paris, Treuttel et Würtz, rue de Bourbon, n° 17; Lille, Vanackère père, Grande-Place, n° 7.

autres par des principes naturels et invariables. Tout nous démontre que, lors des premiers essais de l'harmonie des sons simultanés, les sensations qu'ils produisirent furent très différentes de celles qu'on éprouve maintenant; car on n'admettait comme bon que ce qui révolte aujourd'hui notre oreille. Néanmoins, quoique l'art ait changé complètement de forme et d'objet, personne n'a songé, dans la suite des temps, à coordonner les élémens de la science musicale; le désordre s'est accru par les réformes partielles qu'on a faites; quelques-unes des absurdités les plus manifestes du moyen-âge ont été conservées, et des expressions qui n'ont plus de sens sont passées dans le langage des théoriciens. Ainsi l'Italie s'est obstinée à solfier par la vicieuse méthode des *muances*, et nous appelons encore l'art d'écrire la musique du nom de *contrepoint*, qui ne signifie plus rien depuis qu'on a cessé de se servir de *points* dans la notation.

De toutes les parties de la science musicale, celle qui a été long-temps la plus défectueuse est l'*harmonie*. Après avoir été un résumé du contrepoint, converti en tradition d'école, elle subit tout à coup une transformation singulière par l'erreur de quelques savans, qui, considérant la musique comme purement physique et mathématique, et frappés de la coïncidence de certains phénomènes avec les effets de l'harmonie, ont voulu tout soumettre au calcul de proportions hypothétiques, et ne se sont pas aperçus que la partie métaphysique de la science est beaucoup plus importante et plus féconde en résultats que les phénomènes auxquels ils attachaient tant d'importance. En effet, les sensations produites par l'harmonie précèdent la connaissance de ces phénomènes et des proportions qu'on en déduit; et lors même que ceux-ci n'existeraient pas, l'ame ne serait pas moins touchée, et les lois de ses émotions ne seraient pas moins réelles, quoique seulement morales. Si les phénomènes produits par les corps sonores et si les systèmes de proportions auxquels ils donnent naissance satisfont l'esprit par une exactitude apparente ou réelle, ils ont l'inconvénient de ne s'appliquer qu'à un

petit nombre de cas, au lieu que les considérations de convenance ou de répulsion des sons, basées sur nos sensations immédiates, ouvrent un champ illimité.

Ce sont ces idées plus saines qui ont guidé la plupart des bons écrivains didactiques, depuis Kirnberger et Turk jusqu'à nos jours. La science en est devenue plus claire, plus analogue aux procédés de la pratique, et même plus positive. Cette section de la science, qui, dans l'école de Rameau, occupait les musiciens une partie de leur vie sans qu'ils y devinssent fort habiles, n'est plus qu'un jeu maintenant, et qu'une introduction facile à des études plus importantes.

Ce n'est pas qu'on puisse assurer qu'il n'y a plus rien à faire pour rendre cette science de l'harmonie exacte et complète. L'esprit humain n'admet point de bornes, et rien ne prouve que, quelque jour, on ne parviendra point à une théorie mathématique assez déliée pour rendre raison des attractions et des répulsions métaphysiques des sons, en sorte que la science musicale devienne aussi complète sous le rapport mathématique qu'elle paraît l'être sous le rapport moral. Quoique j'ajoute peu de foi à cette utopie, il ne m'est cependant point démontré qu'elle soit impossible. Accueillons donc tous les efforts qui sont faits pour établir des *théories nouvelles*, et tout ce qui présente des considérations d'un ordre nouveau. L'auteur se fût-il trompé, nous recueillerons toujours quelque fruit de ses recherches, au moins sur des faits particuliers, s'il n'est pas entièrement dépourvu des qualités nécessaires pour faire un semblable travail.

Le livre qui donne lieu à cet article est, ainsi que l'indique son titre, l'exposition d'une théorie nouvelle : voyons en quoi consiste cette théorie.

Après avoir donné des notions préliminaires, conformes aux théories connues, de quelques expériences d'acoustique et des lois qu'on en déduit, M. Derode arrive à la gamme et au nom des intervalles : c'est là que commence la série de ses idées particulières. Selon lui, cette gamme, dont on a fait jusqu'ici l'un des élémens de la musique,

n'a pas l'utilité qu'on lui accorde généralement. « Nous « ne partageons point, dit-il (pag. 321, § 434), l'opinion « qui regarde la gamme comme la première et la plus « intéressante des notions à acquérir sur la musique, parce « qu'il nous semble qu'en analysant cette série d'après les « principes généraux que nous avons exposés, on n'y dé- « couvre rien autre chose qu'une application particulière « de la loi des modulations, et que, par conséquent, on « ne peut fonder sur elle aucune règle générale. »

« (435) La gamme est-elle un fait primitif en musique ? « est-elle un principe ? On appelle ainsi toute notion qui, « servant à expliquer les autres, ne peut point être expli- « quée à son tour. Ces deux caractères manquent à la « gamme : elle ne peut donner la raison de rien, tandis « qu'on peut au contraire rendre compte de la succession « des notes qui la composent. »

J'ai bien peur que, dans ces passages, M. Derode ne se soit livré à une discussion de mots, à une véritable *logomachie*, sans définir clairement sa pensée. Il demande si la gamme est un fait primitif en musique : non, sans doute ; mais qu'en conclure contre elle ? C'est d'abord une collection de faits qui renferme les élémens de toute mélodie et de toute harmonie, puisque les distances qui séparent les sons qui la composent ne pourraient éprouver de perturbation sensible sans que l'oreille fût blessée. Que les lois à la fois mélodiques et harmoniques qui règlent les attractions et les répulsions de ces sons ne soient pas encore suffisamment connues, je le crois ; mais la gamme n'en est pas moins une formule commode pour exercer l'oreille à saisir les rapports métaphysiques de ces sons et de leurs intervalles ; sans son secours, on ne parviendrait pas à faire un musicien.

Je viens de parler d'intervalles ; c'est encore une des choses dont la considération paraît la plus inutile à M. Derode. Les mots de *tierce*, de *quinte*, etc., lui semblent tout-à-fait insignifians par eux-mêmes, parce que, dit-il, rien n'indique ce qu'est un son, quand on sait qu'il est huitième, cinquième ou troisième dans une série. Mais

M. Derode ne peut oublier qu'il n'y a point de nom qui ne soit insignifiant par lui-même; ils n'acquièrent de valeur qu'autant qu'on connaît les objets dont ils sont les signes. Que présenterait le nom de *fer* à l'esprit, si l'on n'avait jamais vu la substance à laquelle on l'applique? Cet auteur croit qu'il faut simplement attacher aux noms de *quinte*, de *tierce majeure*, etc., les idées de sons produits, l'un par $\frac{2}{3}$, l'autre par $\frac{4}{5}$ d'une corde. C'est précisément ce que l'on fait, même sans avoir l'idée de ces proportions, proportions qui, d'ailleurs, ne donnent point non plus par elles-mêmes l'idée des sons et des intervalles en question.

Il fallait que M. Derode suivît toutes les conséquences de ses idées; c'est ce qu'il a fait dans le paragraphe 61, où il dit : « On se sert ordinairement du mot *ton* pour désigner « la mesure de ce qu'on appelle les *intervalles musicaux*; « mais ce nom n'est qu'une invention de méthode. Le *ton*, « tel qu'on l'entend alors, n'existe point dans la nature : « c'est une affaire de pure convention; on peut sans doute « y souscrire pour se conformer à l'usage; mais il faut bien « se persuader qu'il n'y a là rien qui touche aux principes « de la musique. »

Beaucoup de musiciens, après avoir lu ce passage, fermeront le livre de M. Derode, et ne voudront pas aller plus loin; ils auront tort, car on peut tirer des lumières de la discussion d'idées fausses.

Le *ton* paraît à M. Derode une convention purement arbitraire, et seulement *une invention de méthode*, quoique ce soit sur *la tonalité* que reposent la mélodie et l'harmonie, telles que nous les concevons, le contrepoint, ou l'art d'écrire, l'art du chant, la construction de nos instrumens, etc. Cette tonalité, qui est la suite nécessaire des attractions et des répulsions métaphysiques des sons, auxquelles nous sommes soumis par des lois inconnues, mais réelles, est la source de tout plaisir en musique, et l'on ne peut y porter atteinte sans faire naître en nous des sensations désagréables, ou même douloureuses. Ce n'est donc point une convention arbitraire qui y a donné lieu;

cette convention, si elle existe, est le résultat de notre organisation. Les géomètres, qui n'admettent pour principes de leurs travaux que des faits palpables et sensibles, ne se sont point aperçus jusqu'ici que les divers genres de résonnance des corps, n'offrant que des sons, des intervalles et des rapports isolés et indépendans de toute idée de succession, sont insuffisans pour servir de base à un système complet et régulier, et qu'il n'y a d'autre moyen de vérifier l'utilité et la réalité des procédés et des règles de l'art, que de s'en rapporter aux sensations de l'oreille et de l'ame.

Les assertions de M. Derode à l'égard de la gamme, des intervalles et de la tonalité, sont d'autant plus singulières qu'il a très bien aperçu cette puissance de la sensation, dégagée de toute idée de proportions et de calcul. Ce qu'il dit à ce sujet est très remarquable par les contradictions qu'on y remarque avec les principes qu'il émet en d'autres endroits. Écoutons son langage :

« Quand l'oreille est frappée de deux sons, il en résulte « une impression particulière dont elle garde le souvenir « (si l'on peut s'exprimer ainsi) ; lorsque deux autres sons, « simultanés ou successifs, font sur elle une impression « différente de la première, elle affirme qu'ils n'ont pas « le même rapport que les précédens. Non pas que, dans « cette perception, il y ait *calcul* ni *mesure;* c'est une *sen-* « *sation.* L'organe jugera avec d'autant plus d'exactitude « qu'il aura été plus souvent affecté de la même manière. « En un mot, plus l'oreille sera exercée, plus elle appro- « chera de la perfection, plus elle distinguera sûrement ce « que l'on nomme les intervalles musicaux. Mais, encore « une fois, elle ne les mesure pas, elle les *sent.* »

Tout cela est incontestable ; mais en conclure que les signes par lesquels on désigne ces intervalles sont inutiles, serait comme si l'on affirmait qu'il ne faut point de noms pour toutes les choses dont nous avons la sensation, et qu'il n'est nécessaire d'en avoir que pour les idées abstraites. L'oreille ne calcule point la distance qui sépare deux sons ; mais qu'importe ? Lorsqu'on a la sensation du

fer, du *marbre*, ou de tout autre corps, leurs noms se présentent à l'esprit sans qu'il soit nécessaire de les soumettre à l'analyse pour savoir de quelles substances ils se composent. Une oreille exercée ne peut donc avoir la sensation d'une *tierce*, d'une *quinte*, d'une *octave*, sans que l'idée de ces noms se réveille dans la mémoire; et, sans le secours de ces mêmes noms, les sensations seraient vagues et se confondraient. Ces principes sont ceux de toute logique; je n'insiste sur leur évidence que parce qu'il est singulier qu'elle ait échappé à M. Derode. Il continue :

« Un musicien consommé dans son art est un homme « certain de posséder exactement le sentiment de telle ou « telle proportion musicale. Il serait nul, si la mémoire « musicale ne lui rappelait pas si clairement l'impression « de ce qu'on est convenu d'appeler tierce, quinte, etc., « qu'il n'hésite pas à prononcer que deux sons ont tel rap- « port ou ne l'ont point. Pour parvenir à être musicien, il « faut donc que l'organe qui produit les sons soit guidé « par celui qui les perçoit; et comme celui-ci, avant d'être « formé, ne peut être propre à cet emploi, il faut com- « mencer l'éducation musicale par celle de l'oreille. »

Si j'avais voulu démontrer, contre l'opinion de M. Derode, la nécessité d'avoir une nomenclature d'intervalles, je n'aurais pu trouver de meilleures raisons que celles qu'il vient de donner pour prouver le contraire.

A l'égard de la tonalité, puisqu'il a reconnu les droits de l'ouïe, il ne peut nier que c'est elle qui détermine la convenance ou l'incompatibilité des successions de sons. Or, c'est toujours conformément à la constitution des *tons* qu'elle décide; tout ce qui s'en écarte, tout ce qui tend à établir des relations directes entre des sons appartenant à des *tons* qui ne sont point analogues, la blesse; donc les *tons* ne sont point le résultat de conventions arbitraires, mais sont le produit d'affinités dont les lois, quoique peu connues, ne sont pas moins réelles.

FÉTIS.

DE L'EXÉCUTION MUSICALE[1].

DEUXIÈME ARTICLE.

Les proportions des orchestres de théâtres sont rompues depuis quelques années; le nouveau système de musique dramatique, en multipliant les instrumens de cuivre et de percussion, a rendu trop faible la masse de ceux à archet, et notamment les violons. Sans parler des orchestres de villes de province, ce défaut de proportion se fait remarquer particulièrement au théâtre Feydeau, surtout quand les deux ou trois sous-chefs, qui font partie des violonistes, se donnent congé. Comme ce congé ne préjudicie pas à celui qui est accordé aux autres violonistes qui en jouissent par tour, il en résulte que dix premiers violons sont réduits à six ou sept, en supposant qu'il n'y ait point de maladie vraie ou supposée; j'ai vu quelquefois ce nombre réduit à cinq. Six ou sept premiers violons résistent donc, dans les nouveaux ouvrages, à deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, timbales, et quelquefois grosse caisse.

Cependant, quoi qu'on fasse, les effets les plus vigoureux, les plus brillans, les plus variés, se trouveront toujours dans les instrumens à archet. Je suis loin de condamner l'usage des autres; ce sont eux qui colorient la musique, et l'on ne peut disconvenir que, malgré tout le génie des anciens compositeurs, on s'aperçoit aujourd'hui que cette ressource leur a manqué. Ils sont riches d'invention et de mélodie; mais pauvres d'effets. Ne bannissons donc pas des orchestres les nouveaux moyens qui sont offerts aux compositeurs, mais faisons remarquer

(1) Voyez le n. 49 de la première année, pour le premier article. L'abondance des matières n'a pas permis de publier plus tôt celui-ci.

qu'il est indispensable d'augmenter le nombre des violons, des violes et des basses. Ce n'est pas seulement quand ils sont accompagnés de toute la masse des instrumens à vent, de cuivre et de percussion, que les autres paraissent faibles; l'impression que laisse tout ce bruit dans l'oreille, quand il cesse, diminue l'effet produit par les instrumens à archet. Les *piano* paraissent maigres et dénués de *son* après les *forte* formidables de tout l'orchestre. Je crois donc que vingt-quatre violons, huit violes ou altos, dix violoncelles et huit contrebasses, sont nécessaires pour faire équilibre avec tous les instrumens dont je viens de faire l'énumération. Il faudrait prendre des mesures pour que ce nombre fût toujours complet, si l'on voulait que l'exécution fût toujours satisfaisante.

Je prévois les objections des entrepreneurs. Ecrasés de frais, ils peuvent à peine faire face aux dépenses existantes, ou plutôt, il faut bien l'avouer, tous ont un déficit d'autant plus effrayant qu'il doit augmenter plutôt que de diminuer. Mille causes, qui ne peuvent être énumérées ici, y contribuent. Faut-il donc augmenter les frais quand on succombe sous le poids de ceux qui existent? A cela je ne sais qu'une réponse. Les révolutions opérées dans le goût du public ayant obligé les entrepreneurs à augmenter considérablement les dépenses de tout genre, et notamment celles des décorations, des chœurs et de l'orchestre, c'est le public qui doit payer ses exigences. Depuis qu'on veut habiter des appartemens bien distribués et décorés avec élégance, on dépense pour son loyer à peu près le double de ce qu'il en coûtait autrefois; il est juste que si l'on est devenu plus difficile en fait de plaisir, on soit de même tenu de les payer plus cher. Les dépenses des théâtres ont été presque triplées depuis vingt-cinq ans, et le prix des places est resté le même. C'est un ordre de choses qui ne peut subsister, et qui finirait par la banqueroute de toutes les entreprises. Je développerai quelque jour ces considérations, que j'abandonne maintenant pour revenir à mon sujet.

Les instrumens à vent occupent, comme je l'ai dit,

une place importante dans l'instrumentation moderne. Leurs fonctions dans l'orchestre ne se bornent plus comme autrefois à nourrir l'harmonie par des *tenues*, et à des traits d'une exécution facile. Les plus grandes difficultés leur sont confiées, et souvent ils accompagnent seuls : il est donc nécessaire que les exécutans soient tous habiles sur leur instrument. En France, les hautbois, les flûtes et les bassons ne laissent rien à désirer. La clarinette est moins heureusement cultivée, quoique nous ayons plusieurs artistes recommandables par leur talent. Notre infériorité en ce genre, à l'égard de l'Allemagne, tient au système vicieux que nos clarinettistes ont adopté tant par la position de l'anche dans la bouche, que pour la force de ses anches. En Allemagne, où la clarinette est cultivée avec beaucoup de succès, le bec de l'instrument est placé dans la bouche de l'exécutant, de manière que l'anche est pressée par la lèvre inférieure ; en France, c'est le contraire, et l'anche est placée en dessus. Les avantages de la manière allemande sont évidens ; car la lèvre inférieure a bien plus de moelleux et de velouté que la supérieure, et la langue n'étant point obligée de remonter, comme dans la manière française, agit bien plus librement. A l'égard de l'anche, les artistes allemands, qui visent à une grande douceur de son, et qui ont remarqué que les instrumens à vent jouent toujours trop fort, leur donnent peu d'épaisseur, afin qu'elles soient plus flexibles. Parmi nous, et particulièrement dans l'école de M. Xavier Lefevre, on vise à un grand son, et, à cause de cela, on leur donne plus de force et de roideur : il en résulte qu'on ne peut jouer *piano*, et que l'artiste le plus habile ne peut avoir la certitude qu'il ne lui arrivera point un de ces accidens, qu'on appelle vulgairement *couacs*. Malheureusement il y a de l'entêtement de la part de nos artistes. Ils ont entendu Baermann et Müller ; ils sont témoins des heureux résultats obtenus par M. Beer, en suivant les principes de l'école allemande, et ils s'obstinent dans leur routine. Je dois leur déclarer que le moment est venu où ils ne pour-

raient y persévérer sans nuire à leur réputation. La réforme est urgente.

Parmi nos cornistes, on compte des artistes du grand talent : il suffit pour le prouver de citer MM. Dauprat, Gallay, Mengal, etc. Cependant, il est rare que dans les orchestres, les passages où cet instrument est à découvert soient irréprochables. D'où vient cela ? Je crois qu'on ne peut l'attribuer qu'à l'espèce de préocupation ou d'indifférence des exécutans. Dans les momens de repos, on cause, on rit, on promène ses regards dans la salle ; le moment où il faut attaquer la rentrée arrive ; on la fait précipitamment, et l'on manque le trait. Je sais que l'instrument présente de grandes difficultés; je sais qu'il suffit d'un peu d'eau dans le tube pour causer des accidens inattendus ; mais ces obstacles mêmes sont un motif de plus pour motiver une attention sérieuse et des soins particuliers.

Les trompettes sont ce qu'il y a de plus défectueux dans le système de nos instrumens de cuivre ; il est rare qu'elles ne laissent pas beaucoup à désirer dans l'exécution, et l'on ne peut nier que nous ne soyons fort au-dessous des Allemands sous ce rapport. Une amélioration sensible a eu lieu, je crois, à l'Opéra, lorsqu'on a abandonné l'usage des cornets pour celui de la trompette droite ; mais il y a toujours de la lourdeur dans la manière d'attaquer le son, et souvent de la maladresse dans les traits. Les frères Gambati pourraient servir de modèles, si leur supériorité ne les menait à occuper une place trop importante dans l'orchestre, s'ils ne le dominaient, et s'ils n'entraînaient le reste des symphonistes à accompagner avec trop de force. Je pense qu'une classe de trompette serait fort utile dans l'école royale, et qu'il faudrait la confier aux soins d'un bon professeur allemand.

Les instrumens à vent de toute espèce ne savent point jouer assez *piano*, lorsque cela est nécessaire ; souvent ils détruisent de beaux effets par un *mezzo forte*, que les musiciens prennent pour des *pianos*. Il est indispensable que les chefs d'orchestre apportent tous leurs soins à obtenir

une amélioration dans cette partie importante de l'exécution. Je sais qu'il y a des obstacles pour obtenir, sur certains instrumens, des sons très faibles d'intensité sans altérer l'intonation. La flûte, par exemple, baisse à mesure que le souffle diminue si l'exécutant n'y remédie par son adresse. Mais les difficultés ne sont jamais un motif suffisant d'excuse; si elles existent, il faut les vaincre.

Pour terminer ce qui concerne les instrumens, je parlerai des contrebasses. Quoique nous ne manquions pas d'exécutans habiles, cette base des orchestres manque souvent d'effet. J'en ai indiqué l'une des causes quand j'ai parlé de la forme de l'archet en usage en France, et de la nécessité de le changer contre l'archet italien. Mais ce changement, qui commence à s'opérer, ne suffit pas. Souvent les traits ont un air lourd et empâté qui ne dépend pas uniquement de l'archet; le bras de l'exécutant y est pour beaucoup. Il faut, pour jouer de la contrebasse, non-seulement de la force physique, mais une volonté énergique qui me semble être bien rare, si j'en juge par la mollesse avec laquelle la plupart des contrebassistes attaquent la corde. J'en vois même dans les orchestres des théâtres qui, lorsqu'ils sont fatigués, s'asseoient et cessent de jouer, sans s'inquiéter de l'effet qui résulte de leur silence. Le chef d'orchestre qui tolère de pareils abus, est inexcusable.

FÉTIS.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

DU MONOPOLE DES CONCERTS

PAR L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Dans le bon temps où tout était privilège, M. le premier gentilhomme de la chambre du Roi avait le droit d'enlever tout acteur ou tout chanteur qui se faisait remarquer en province, et de l'envoyer jouer à l'Opéra par une lettre de cachet, sans égard pour les doléances du pauvre di-

recteur qa'onruinait, sans respect pour les engagemens antérieurs, et sans consulter les goûts de celui qui était l'objet de cette violence. Dans ce bon temps, le roi des ménestriers, avaitle droit d'empêcher les Baillot du temps de faire usage de leurs talens, à moins qu'ils ne se fussent fait recevoir dans la confrérie, et qu'ils ne payassent redevance. Dans ce bon temps, l'Académie royale de musique, qu'on appelle communément l'Opéra, avait seule le droit de faire brailler et chanter faux dans les concerts spirituels, privilége dont elle usait largement, et qu'elle cédait quelquefois, moyennant un *pot-de-vin.* Comme il ne pouvait y avoir de concurrence, on ne se donnait pas beaucoup de peine pour que ces concerts fussent bons; le public qui ne connaissait rien de mieux, se persuadait qu'il s'amusait et se refusait au témoignage de ses oreilles : tout allait au mieux pour les directeurs qui, étant les plus forts, étaient dispensés d'être les plus habiles.

Tout a changé depuis lors; une noble rivalité a conduit insensiblement les artistes vers la perfection; le public s'est instruit dans la musique, et s'est mis en état de discerner ce qui est bon de ce qui n'est que médiocre; d'autres concerts que ceux qu'on appelle *spirituels*, se sont établis et ont été meilleurs. Un seul moyen était offert aux nouveaux directeurs de l'Opéra pour retenir les amateurs et les oisifs : c'était de faire mieux que leurs rivaux, ou du moins aussi bien, ce qui est facile avec les ressources immenses qu'ils ont à leur disposition. Il paraît que M. Lubbert ne partage pas cet avis, et qu'il trouve préférable la condition de Rebel, de Francœur, ou de tout autre de ses devanciers, qui n'étaient tenus qu'à donner des concerts, quels qu'ils fussent, et qui se reposaient sur leur privilége.

Ceux qui ont été donnés à l'Opéra l'année dernière, pendant la semaine sainte, n'ont offert qu'un choix de vieilleries dont les exécutans sont aussi fatigués que le public, et qu'ils ne jouent qu'avec la négligence enfantée par le dégoût. Comme on s'est dispensé d'indemniser les artistes des fatigues qu'on leur cause et du temps qu'on leur enlève, on n'a fait que de mauvaisesrépétitions; comme

on ne veut plus faire des dépenses utiles, on a été obligé de remplir les concerts par des solos médiocres, ou de faire violence aux musiciens de l'orchestre, comme au temps des *lettres de cachet*. De tout cela est résulté l'ensemble le plus misérable, et une salle vide, même aux jours consacrés par la mode.

Tout à coup les musiciens français se sont réveillés, et les merveilles des concerts de l'École royale de musique sont apparus. Grand émoi à l'administration de l'Opéra! Activité, démarches, négociations, tout est mis en œuvre; mais ne croyez pas que ce soit pour essayer de lutter de perfection; d'autres idées prédominent. Après avoir caressé quelque temps celle d'invoquer le privilége, et d'empêcher ces concerts importuns, on a été forcé d'y renoncer, faute d'espoir de la faire adopter par l'autorité. Vint ensuite celle d'en paralyser l'effet, en obtenant que les mêmes concerts fussent redits à l'Opéra par les mêmes exécutans : on sait quel en fut le résultat. Qu'arrive-t-il? Un artiste qui, par son talent, quelle que soit l'opinion qu'on en ait, a mérité l'estime publique, et dont on devrait respecter le malheur, M. Boucher, obtient *la faveur* de donner à Feydeau un concert qu'il sollicite depuis plusieurs années. Et quelle faveur!... Je le dirai tout à l'heure. Ce concert doit avoir lieu un des jours où il n'y en a point à l'Opéra, et ne peut conséquemment nuire à ceux-ci. Que fait le directeur de ce théâtre? Comme tout lui fait ombrage, il invoque son privilége, qui n'est point attaqué, et parvient à priver d'une dernière ressource un homme qui a été parmi nous la victime d'injustices révoltantes. Et pourquoi a-t-on le pouvoir de l'opprimer à ce point? Parce que c'est à un théâtre royal qu'il devait donner son concert; s'il eût choisi un théâtre secondaire, il aurait été à l'abri des coups d'autorité.

Autre exemple de l'omnipotence du directeur de l'Opéra. MM. Bohrer et Pixis font avec le directeur du Théâtre-Italien un arrangement pour donner à ce théâtre un concert qui a lieu; mais le Théâtre-Italien dépend du pouvoir qui régit l'Opéra, et le directeur, qui a été assez hardi pour

empiéter sur les droits que s'attribue son redoutable voisin, est condamné à payer une amende qu'on dit être de six mille francs.

M. Lubbert veut obliger tous les artistes à dépendre de lui pour les concerts qu'ils donnent à Paris; s'il parvient à son but, il sera libre d'imposer les conditions qu'il jugera convenables, et quiconque voudra résister sera contraint à se renfermer dans le modeste salon d'un facteur de pianos, et à convertir son concert en *soirée musicale.* Cependant il me semble que les conditions des traités qu'on est obligé de faire maintenant sont assez dures pour qu'un directeur d'Opéra puisse s'en contenter. Par exemple, veut-on connaître celles qui avaient accompagné *la faveur* accordée à M. Boucher? Après le quart de la recette prélevé par l'administration des hospices, le tiers du restant devait être abandonné pour les frais, et l'administration prenait la moitié du surplus. En supposant donc que le bénéficiaire eût fait une recette de 3,000 fr., il aurait retiré un produit net de 750 fr. pour prix de son talent, des soins et des tracasseries de toute espèce qu'entraîne l'organisation d'un concert.

Il est temps d'affranchir les artistes de tant d'entraves, et des prétentions révoltantes des sangsues qui dévorent le fruit de leurs travaux. Je me suis occupé sérieusement de cet objet, et crois que le plan que j'ai combiné dans ce dessein aurait non-seulement cet avantage, mais beaucoup d'autres qu'il serait trop long de détailler ici. J'en ferai l'objet d'un article spécial qui paraîtra dans l'un des numéros prochains de la *Revue musicale.* J'ai cru, en attendant, devoir protester par ces lignes contre les derniers efforts des défenseurs d'un ordre de choses gothique, qui n'est plus remarquable que par son ridicule.

FETIS.

NOUVELLES DE PARIS.

SOIRÉE MUSICALE,

Donnée par M. Schuncke, le dimanche 30 mars, dans les salons de M. Pape.

Plusieurs artistes étrangers ont fait, pour la partie instrumentale, tous les frais de la soirée, savoir : M. Schuncke, premier cor du roi de Wurtemberg; les deux fils du bénéficiaire (dont l'un, encore enfant, est déjà un corniste distingué, et l'aîné, pianiste non moins remarquable); M. Klein, première clarinette du roi de Bavière, et M. Payer, qui est tout bonnement pianiste, compositeur, improvisateur, et inventeur du *phys-harmonica*.

Le concert a commencé par l'ouverture des *Mystères d'Isis*, arrangée à douze mains par ledit M. Payer, et exécutée par MM. Liszt, Rhein, Sovinsky, Osborne, Louis Schuncke et l'arrangeur. Ces messieurs ont fait bien du bruit pour peu d'effet. Ce n'est pas leur faute; ce n'est pas même celle de M. Payer; il a fait chanter ses pianos comme il a pu, et tous ses efforts n'ont servi qu'à prouver l'impuissance des arrangemens pour ce qui concerne les morceaux composés pour l'orchestre.

La pastorale de Romberg a été exécutée par M. Schuncke et par son fils avec un ensemble et une précision bien rares. Les variations concertantes qui ont terminé la soirée méritent les mêmes éloges. L'introduction suivie de variations pour le piano, jouée par M. Louis Schuncke, n'a produit que peu d'effet; mais il faut en accuser l'impassibilité du public, et non le talent du jeune artiste, qui est des plus remarquables.

Nous avons dit dans un article précédent que M. Klein est très fort sur la clarinette; nous rendons justice à son grand talent, sans nous dissimuler pourtant que cet habile

artiste est malheureux dans la composition de ses morceaux. Ses *divertissemens* ne sont pas plus gais que ses *caprices.*

Maintenant que nous avons fait la part des instrumens, parlons des voix. Le pubtic a du faible pour le chant; il préférera toujours la moindre cavatine, voire même la modeste romance, aux sonates et aux concertos en trois parties. Nous avons entendu avec plaisir trois nouvelles productions de M. Panseron : deux nocturnes et une romance avec accompagnement de cor. Cette association des instrumens à vent ne produit plus dans la romance autant d'effet qu'autrefois; c'est un moyen usé; il faut tâcher de trouver autre chose. Quoi qu'il en soit, la nouvelle romance et les deux nocturnes de M. Panseron sont fort jolis. Ils seront nécessaires dans la provision de musique qu'on doit emporter bientôt à la campagne.

Pourquoi Mlle Kunze a-t-elle chanté l'éternelle cavatine de *Tancrède* au lieu de l'air de *Cimarosa* qui était annoncé? Est-il absolument de rigueur que M. Rossini fournisse à lui tout seul le répertoire des concerts? Sans doute sa musique est charmante dans les salons, mais elle commence à être trop connue. Il y a dans les anciens et dans les modernes compositeurs italiens des morceaux dont l'effet serait très agréable. Mlle Kunze aurait pu trouver dans les partitions de son maître, M. Paer, plus d'un air convenable à ses moyens. La plus belle qualité de cette jeune cantatrice est une expression de vraie sensibilité; il fallait lui donner carrière. Quoi qu'il en soit, Mlle Kunze a chanté avec une grande énergie le récitatif de la cavatine; elle a abordé avec hardiesse toutes les difficultés du *cantabile,* et elle a montré ce qu'une sage direction pouvait exercer d'influence sur un organe qui manque naturellement de flexibilité.

Mlle Vial, qui a chanté un air de la *Zelmira,* possède une superbe voix de contralto; elle a, de plus, beaucoup de facilité pour la roulade; mais il ne faut pas que cette demoiselle s'y fie trop. Elle a encore besoin de conseils pour réprimer les élans et les écarts de sa jeune ardeur. Moins

de *fioritures* et plus de justesse dans certaines intonations. Ce dernier conseil ne s'adresse ni à l'oreille ni à l'organe de Mlle Vial, mais à son attention ; elle donne beaucoup au hasard, et le hasard ne sert pas toujours bien. Du reste, nous pensons que cette cantatrice est destinée à de brillans succès.

Mlle Rigal est parvenue à triompher de son émotion, comme aussi de la froideur d'un public distrait et presque assoupi; l'air, *Vincesti*, etc., qu'elle a chanté, a obtenu de nombreux applaudissemens. La méthode de Mlle Rigal est bonne; ses *fioritures* sont irréprochables; on ne fait pas avec plus de bonheur et de conscience les cadences et les gammes chromatiques. Il faut rendre à César ce qui est à César : Mlle Rigal doit son éducation musicale au Conservatoire, et elle lui fait honneur.

Nous ne terminerons pas cette rapide analyse sans faire une petite question à l'ordonnateur du concert. Pourquoi nous faire entendre quatre chanteurs les uns après les autres, quand on aurait pu les réunir dans deux ou trois morceaux d'ensemble ? Un air seul est une fort bonne chose; mais, pour l'ensemble du concert, un duo et un trio eussent été préférables à trois airs chantés de suite.

Pendez-vous, M. Domange ! On a chanté dimanche dans les salons de M. Pape, et vous n'y étiez pas !

S.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

On lit dans le journal de Saint-Pétersbourg l'article suivant, concernant un chanteur allemand dont la voix offre le phénomène d'une étendue presque sans exemple:

« Le peu de cours que les feuilles d'Allemagne ont au dehors, explique pourquoi tant de réputations, justement acquises, demeurent comme renfermées dans les limites de ce pays. Souvent les amateurs étrangers n'ont aucune connaissance de ce qui fait le sujet de toutes les conversations

à Berlin et à Vienne. Nous nous rappellerons, entre autres, l'incertitude comique des journalistes de Paris, lorsqu'au milieu du succès européen qu'obtenait le Freychütz, ils se demandaient encore si leurs hommages devaient être adressés à la personne ou aux cendres de Maria Weber. On feuilleta les recueils biographiques, et l'on crut s'être assuré enfin de l'époque à laquelle ce compositeur avait vécu. *Robin des bois* devenait une œuvre posthume, qu'un heureux hasard avait peut-être fait découvrir dans les papiers d'une succession. Puisqu'un incognito aussi bizarre a pu cacher aux étrangers l'existence d'un homme qui jouissait depuis long-temps parmi ses compatriotes d'une triple célébrité, à titre de compositeur, de virtuose et de théoricien, il n'y a pas lieu d'être étonné si quelques talens d'exécution, très connus en Allemagne, partagent le même sort. On ne parlait pas chez nous de Mlle Sontag avant son voyage à Paris; personne ne savait non plus ce qu'était Mlle Pohlmann lorsqu'elle vint à Pétersbourg dans l'automne de 1826. Tel a été également le cas de M. Siebert, aujourd'hui une des premières basses chantantes de l'Allemagne. Il n'était bruit que de lui dans les feuilles indigènes; mais ce bruit n'arrivant pas jusqu'à nous, M. Siebert a été victime d'une circonstance qu'il était sans doute loin de prévoir. Autrement, il aurait moins hâté les préparatifs de son concert; tous les mélomanes seraient accourus à la fête qu'il leur préparait, s'ils avaient été dûment avertis, et lui-même se serait épargné le chagrin de paraître la première fois avec sa fille devant un public étranger, dans une salle presque vide. Heureusement, les deux artistes n'ont pas attendu leur revanche plus de vingt-quatre heures. Dans la soirée du lendemain, jour du concert de MM. Bender, ils ont pu juger si ce public, qu'ils ne connaissaient point encore et qu'ils voyaient alors représenté par un auditoire aussi brillant que nombreux, était avare de ses suffrages envers le vrai talent. Il faudrait remonter assez haut dans les traditions de la salle philharmonique pour trouver l'exemple d'un pareil succès; et toutefois le duo de *Tancrède, lascia mi,* que les débutans

avaient choisi ce jour-là, ne donnait pas à beaucoup près la mesure de leurs moyens respectifs. »

« Les propriétés naturelles et acquises de l'organe de M. Siebert en font une sorte de phénomène musical. Autant qu'il a été possible d'évaluer jusqu'ici l'immense étendue de sa voix, nous en fixons provisoirement les limites depuis l'*ut* que donne le bourdon du violoncelle, jusqu'au *mi bémol*. Provisoirement, avons-nous dit, parce que M. Siebert nous réserve pour une prochaine fois le *contre-si* bémol, un ton de plus dans la grave!!! Voilà ce que la nature a fait pour notre artiste; voici à présent ce que l'art y a ajouté. Pensant avec raison que les règles établies pour le commun des chanteurs ne devaient pas arrêter des moyens extraordinaires, il a cultivé la voix de fausset avec un rare bonheur; et étant ainsi parvenu à atteindre aux plus hautes régions du tenor, il a acquis le diapason presqu'incroyable de trois octaves. Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas; cela est vrai en musique comme partout ailleurs. Si une basse-taille ordinaire se permettait d'enfreindre les règles à ce point, l'auditoire lui répondrait par un éclat de rire ou même par des huées générales, au lieu du *tutti de bravos* que M. Siebert peut espérer de recueillir en pareille occasion. Chez lui, cette voix artificielle, quoique facile à distinguer de la voix de poitrine, a un timbre très agréable et analogue à celui du basson dans les mêmes notes. Elle plaît à l'oreille comme les sons harmoniques sur les instrumens à cordes. Cependant une augmentation factice d'étendue ne justifierait pas encore l'emploi d'un moyen anti-classique, s'il n'en résultait pour le chanteur un autre avantage plus précieux, celui de mettre à sa portée les broderies élégantes, les ornemens délicats, la légèreté et le fini d'exécution qu'on exige d'un tenor, toutes choses qui répugnent aux allures naturelles d'une voix de basse, dont les vibrations, plus lentes, en rendent le maniement beaucoup plus difficile. M. Siebert profite de cet avantage avec la dextérité pratique qu'on obtient par de bonnes études et avec la modération que prescrivait l'ancienne école, en se confor-

mant d'ailleurs au goût moderne pour ce qui est du choix des ornemens.

« L'auditoire qui se trouvait réuni dans la salle du petit théâtre, au nombre de 80 à 100 personnes, a paru comprendre qu'il ne fallait pas juger l'artiste sur l'air de Camille, paroles allemandes, par lequel il débuta. La traduction du texte italien de cet air était également détestable sous le rapport musical et littéraire; les mots de *Herz* et de *Schmerz* y ramenaient à chaque instant la plus odieuse des rimes et chez nous la plus ridicule; le morceau était précédé d'un long récitatif, genre dans lequel les Allemands ne brillent point en général. Enfin M. Siebert semblait découragé. Nos applaudissemens ont rallumé sa verve. Aussi le duo de Mercadante, chanté en italien par le père et la fille, a-t-il obtenu une approbation encore plus décisive; mais on a décerné la palme à un hymne d'Eckartshausen, dont M. Siebert a composé la musique, et qu'il a chanté avec accompagnement de guitare. Il serait difficile de dire avec quelle puissance cette voix métallique, profonde et un peu cadencée, agit sur l'ame, en se combinant avec l'impression d'une haute poésie religieuse. »

SUR LE CHROMAMÈTRE.

MM. Roller et Blanchet ont exposé un monocorde au Louvre, au moyen duquel il est très facile d'accorder le piano parfaitement à un diapason *quelconque*. Nous en avons rendu compte avantageusement lorsqu'ils l'ont fait paraître; nous le rappelons au souvenir des amateurs qui habitent la campagne pendant la belle saison. Ceux qui douteraient de l'utilité du *chromamètre* pourront en voir des expériences pratiques; car M. Blanchet, accordeur de S. A. R. *Mademoiselle* et de l'Ecole royale de Musique, se propose de démontrer son usage dans le courant d'avril, le dimanche, à 1 heure précise, dans les classes de l'Ecole royale.

MM. Roller et Blanchet ont publié la note suivante sur le *Chromamètre* ; nous la transcrivons, afin que l'on puisse juger des avantages qu'on peut en retirer.

« Il est bien rare de rencontrer un piano parfaitement juste, parce qu'on néglige en général l'entretien de cet instrument, et qu'il est difficile, même pour un accordeur de profession, de faire douze quintes égales de suite, et tempérées uniformément.

« Si donc on avait un guide certain, facile à consulter, pour diviser la gamme, s'il se ployait aussi à la nécessité de retoucher de temps à autre quelques notes dérangées, on jouirait d'un moyen sûr de mettre son piano d'accord sans secours étrangers. C'est ce que l'on pourra faire soi-même avec le chromamètre, instrument nouveau qui donne la mesure exacte des degrés *chromatiques* du clavier sur un diapason quelconque, égalisés de manière à pouvoir moduler dans tous les tons indistinctement.

« Le *Chromamètre* est un monocorde vertical qu'un marteau intérieur fait résonner en frappant une touche semblable à celle d'un piano. Le haut de cet instrument ressemble à un manche de guitare; il est garni d'une plaque en cuivre crénelée sur laquelle glisse un chevalet à ressort qui pince la corde et se fixe à volonté dans chacun des crans portant, comme le sommier des chevilles du piano, les initiales C, C ♯, D, D ♯, E, F, F ♯, G, G ♯, A, A ♯ et B, qui correspondent aux notes *ut*, *ut*♯, *ré*, *ré*♯, *mi*, *fa*, *fa*♯, *sol*, *sol*♯, *la*, *la*♯ et *si*. »

« La corde est attachée, par l'extrémité supérieure, à une cheville de la forme de celles des guitares ; par l'autre, elle tient à un crochet monté sur un pas de vis qu'une molette facile à tourner fait monter et descendre, et à l'aide de laquelle on baisse ou on élève le diapason d'aussi peu que l'on veut, sans effort et sans secousse. »

« Le dos de cet instrument porte un fort ressort monté sur une plaque qui sert à l'attacher à la barre du piano, sur laquelle on l'ajuste, de manière à ce que le pied avoisine le plus possible les touches, sans en empêcher le mouvement. »

« Pour opérer, lorsque le piano est entièrement ouvert, il faut placer le Chromamètre comme il vient d'être dit, suivant la hauteur de la barre et à gauche de l'*ut* du milieu du clavier, de sorte que la main puisse faire entendre ensemble le *si* suivant, et le son que fournit ce monocorde. »

« Il faut ensuite, avant de comparer les sons à ceux du modèle, accorder le *la* de cet instrument sur le *la* donné en descendant le chevalet au point A, et en tendant de suite la corde au moyen de la molette. »

« Pour n'entendre qu'une corde de la note à accorder, on se sert d'un petit morceau de bois mince garni de peau ou d'un papier plié en pointe plusieurs fois, appelé *étouffoir*, que l'on place entre la deuxième corde et la suivante. On tinte alors la note et son modèle alternativement ou simultanément, et l'on tourne la première cheville avec la clef, jusqu'à ce que les deux sons soient bien identiques. »

« Afin de ne pas faire faire des mouvemens alternatifs à la cheville, mouvemens qui fatiguent l'attention, la main et la corde, il est bon de savoir que deux sons presqu'à l'unisson causent, en s'éloignant l'un de l'autre, des oscillations ondulées, ou battemens très sensibles à l'oreille, qui sont d'autant plus vifs que la différence devient considérable, et réciproquement. »

« La première corde fixée, on passe la clef à la deuxième cheville, on ôte l'étouffoir, on l'avance d'une place vers les dessus, et sans consulter le Chromamètre, on tinte la note, et l'on tourne la cheville jusqu'à ce que l'unisson ait lieu entre les deux cordes. Le battement plus ou moins lent indique de même si on approche du but : il est nul quand l'unisson est parfait. Lorsqu'on manque d'habitude, on peut, avec un angle de l'étouffoir, sonner l'une après l'autre les deux cordes : cela aide beaucoup pour savoir s'il faut monter ou descendre. »

« L'unisson de la troisième corde avec les deux autres, n'offre aucune difficulté nouvelle; on ôte l'étouffoir pour l'avancer de deux places, parce que la note suivante se trouve ainsi préparée, et l'on meut la troisième cheville

jusqu'à ce que les trois cordes disent bien le même son. La note est terminée. »

«En suivant ponctuellement cette marche, on obtiendra successivement les notes *ut*, *ut* ♯, *ré*, *ré* ♯, etc., et *si*. Cette première opération a besoin d'être repassée plusieurs fois avec tout le soin possible. »

« Pour achever l'accord du piano, on se débarrasse du Chromamètre, et l'on fait des octaves en montant note à note, depuis le point de départ *ut*, et en descendant depuis la dernière note *si*; cette seconde opération ne demande aucune étude particulière. L'octave étant le renversement de l'unisson, les battemens dirigent de même pour les faire avec précision. »

«Une attention essentielle, soit qu'on fasse une octave ou un unisson, est de ne pas dépasser le point auquel il faut s'arrêter. Le changement de vitesse des battemens vous avertit si cela arrive; il faut alors tourner en sens inverse, et le faire avec assez de précaution pour que les battemens diminuent sans cesse jusqu'à leur entière extinction. »

« En accordant, il est nécessaire de frapper la touche le moins souvent possible, et de tenir le son; autrement l'oreille n'a pas le temps de comprendre les vibrations, et de les comparer. »

« Quand un piano aura été nouvellement accordé, rien ne sera plus aisé que de redresser les notes qui auront pu varier. Pour cela, on accordera le Chromamètre au moyen de la molette sur la note la plus pure de l'octave du piano, et l'on procédera ensuite à la revue des autres notes et de leurs octaves hautes et basses. On conçoit qu'un piano entretenu ainsi doit être constamment d'accord. »

Le Chromamètre peut servir également aux harpistes pour accorder leurs instrumens, et aux chanteurs pour filer des sons. Le prix des Chromamètres est de 80 francs. On ne les trouve que dans le magasin de pianos de MM. Roller et Blanchet, à Paris, boulevard Poissonnière, n° 10.

Les pianos en chêne, que ces facteurs viennent de fournir aux pages de la musique du Roi et à l'Ecole royale de Musique, ne peuvent qu'augmenter la réputation dont jouit déjà leur fabrique.

DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

TROISIÈME ARTICLE.

Il y a trop souvent deux directions imprimées à l'exécution, lorsque des masses vocales sont réunies à l'orchestre, surtout au théâtre. Rien de plus difficile et de plus rare que l'unité de sentiment entre les chanteurs et les symphonistes, particulièrement en France, où tout ce qui n'est pas air ou duo est considéré par les acteurs comme des accessoires de peu d'importance. La conscience d'un chef d'orchestre, son amour pour l'art et son habileté viennent souvent échouer contre cette indifférence des acteurs. En vain cherche-t-il à communiquer le sentiment dont il est animé aux musiciens qu'il dirige; en vain veut-il obtenir des nuances de *piano*, de *forte*, de *crescendo*, de *diminuendo*, les distractions des chanteurs, leur froideur, leur insouciance résistent à ses efforts, font d'abord disparate avec ce qui se passe dans l'orchestre, et finissent par y faire pénétrer l'ennui et le laisser-aller.

Cependant quels résultats peut-on espérer quand tous ceux qui concourent à l'exécution d'un morceau ne sont pas animés du même esprit? L'indifférence, l'attention ou l'enthousiasme des exécutans rendent le public indifférent, attentif ou enthousiaste; car il y a une action réciproque de l'auditoire sur les artistes et de ceux-ci sur l'auditoire, qui fait le charme ou le supplice des uns et des autres. Que de fois il est arrivé qu'un virtuose ayant, par un accent heureux et inattendu, arraché tout à coup à ses auditeurs un cri d'admiration, s'est senti lui-même comme transporté dans une sphère nouvelle par l'effet qu'il venait de produire, et a découvert en lui des ressources qu'il n'y soupçonnait pas auparavant. C'est dans ces sortes d'occasions que la musique est un art divin auquel nous devons les plus vives jouissances; mais hors cela, ce n'est rien.

Que dis-je ? elle devient un tourment. Pour moi, je l'avoue, quand elle ne m'émeut pas, je la trouve insupportable, et je suis tenté de lui dire comme Fontenelle à la sonate : *Que me veux-tu ?* O vous qui désirez obtenir des succès, vous qu'une louable ambition porte à vouloir sortir de la foule, ayez vous-même la conviction de ce que vous faites si vous voulez convaincre les autres; soyez ému si vous voulez émouvoir, et croyez qu'on n'a jamais excité dans autrui des impressions qu'on ne ressentait pas !

Un chanteur peut obtenir des applaudissemens dans un air, une cavatine, une romance, par le seul fait de son habileté dans le mécanisme du chant ou par la beauté de sa voix ; mais dans les morceaux d'ensemble il faut autre chose. Chacun y perdant le droit de fixer l'attention sur lui-même, concourt à transporter cette attention sur la musique, qui devient l'objet principal ; les individus s'effacent pour ne laisser apercevoir que le tout ; l'ensemble gagne ce que chacun perd en particulier. Les qualités premières d'un morceau d'ensemble sont une justesse parfaite et l'unité de mesure. Ce que j'appelle la *mesure* n'est pas ce qu'on décore communément de ce nom, c'est-à-dire un à-peu-près où l'on se contente pourvu qu'on arrive ensemble au temps frappé ; mais un sentiment parfait du temps et du rhythme qui se fait sentir jusque dans les moindres divisions et dans les durées les plus fugitives, sans que cette exactitude nuise à la chaleur ou à l'abandon. Quant à la justesse, on la régularise dans l'orchestre en s'accordant avec soin, mais celle de l'ensemble des voix peut être compromise à chaque instant, presque à chaque note. Aussi rien n'est-il plus rare que d'entendre un morceau d'ensemble où l'on n'ait rien à désirer sous ce rapport. Plus le nombre de voix est considérable, plus le défaut de justesse est remarquable ; et dans les chœurs il est presque permanent, surtout au théâtre. Il y a cependant quelques exceptions, d'après lesquelles on peut juger de l'effet qu'ils produiraient s'ils étaient toujours aussi bien exécutés. Je citerai ceux de *Moïse* aux premières représentations, ceux de *la Muette de Portici*, et ceux qu'on

a entendus dans les deux derniers concerts du Conservatoire. Ils étaient assez bons autrefois au Théâtre Italien, mais ils sont bien dégénérés. A Feydeau, on n'y trouve ni soin, ni justesse, ni ensemble. Ceux qu'on entend dans les exercices de musique religieuse, à l'institution dirigée par M. Choron, me paraissent approcher de la perfection plus que tout ce que j'ai entendu ailleurs; là, les chœurs admirables de Hændel, dont on connaît la difficulté, sont exécutés avec une justesse, un fini de nuances, une spontanéité d'intention, dont on ne trouve pas d'exemple, même aux sociétés de *musique ancienne* et *philharmonique*, de Londres, d'après l'opinion de quelques artistes anglais que j'ai eu occasion de consulter.

Les proportions qu'il faut donner aux voix dans les chœurs ont été l'objet des recherches de plusieurs maîtres de chapelle. On conçoit qu'elles peuvent varier à l'infini comme les masses. Je suppose, pour prendre un terme moyen à peu près semblable à celui de nos théâtres, qu'il soit question d'un chœur de soixante voix. Dans l'ancien système, on l'aurait divisé comme il suit: 1° vingt-quatre dessus ou *soprani;* 2° dix hautes-contres; 3° douze ténors; 4° quatorze basses. Mais la rareté des voix de haute-contre, qui ne sont qu'un cas particulier de celles de ténor, ont amené depuis vingt ou vingt-cinq ans des changemens remarquables dans la disposition des chœurs. Au lieu de haute-contre, on a des seconds-dessus, autrement dits *mezzo-soprano* ou *contr'alto*. Rossini et tous ses imitateurs ont divisé la partie de ténor en deux, en sorte que tous les chœurs sont maintenant écrits à cinq voix. Il en résulte qu'il a fallu augmenter le nombre des ténoristes, parce qu'ils seraient trop faibles suivant l'ancienne proportion, étant divisés en deux parties distinctes. Le contraire a eu lieu pour les dessus, car l'obligation de former une partie de *contr'alto*, sans augmenter le nombre des voix, pour se conformer au budget des théâtres, a fait diminuer le nombre des dessus, et l'on a établi la proportion suivante: 1° seize dessus, ou *soprani;* 2° douze *contr'alti;* 3° dix premiers ténors; 4° dix seconds ténors; 5° douze basses. On

conçoit que tout cela n'est pas invariable, car la qualité des voix a beaucoup d'influence sur ces proportions. Il se peut que les dessus ou les ténors soient trop brillans pour les *contr'alti*, ou que les basses étouffent les sons des ténors. En général, ce sont ceux-ci qui sont les plus faibles. Dans les concerts de l'École royale de musique, les seconds-dessus ou *contr'alti* ne se font pas assez entendre dans les rentrées, parce que la qualité des voix manque de rondeur et de mordant. Il y aurait de l'avantage à y introduire quelques bonnes voix d'enfans. Dans l'établissement de M. Choron, ces enfans font un très bon effet.

Tel chanteur dont la voix est faiblement timbrée peut racheter ce désavantage dans un air ou dans un duo par la bonté de sa méthode et de son goût; mais dans un morceau d'ensemble, rien ne peut tenir lieu de voix sonores. Avec des voix faibles, il n'y a point d'effet à espérer. Au théâtre Feydeau, par exemple, Ponchard, Chollet, Mme Rigaut, sont des chanteurs excellens dont le goût, la méthode et la brillante vocalisation se font remarquer dans les airs, les romances, les cavatines et les duos; mais leur voix manque de force et de mordant dans les morceaux d'ensemble. Il n'y a pas non plus de basse véritable à ce théâtre; Valère, qui chante cet emploi, a une voix agréable et flexible, mais manque de force. Ajoutez à cela que, par une singulière distribution de ce qu'on nomme en langage de théâtre *les emplois*, presque tous les acteurs principaux ont des voix de ténor, en sorte que rien ne soutient l'harmonie dans un quatuor, un quintetto ou un finale. Il faut, pour produire quelque effet, que le compositeur ait recours aux chœurs; or, cet effet, étant toujours le même, devient monotone. Tel est le secret du peu de variété qu'il y a dans la musique des opéras-comiques français, et de l'éloignement que les vrais amateurs et les musiciens montrent pour ce genre de spectacle.

Malgré les progrès de la musique en France depuis quelques années, le public conserve toujours quelque chose de son penchant pour la chanson; car les Français sont naturellement plus chansonniers que musiciens. Les

rondes, les romances, les couplets, sont ce qu'on applaudit le plus dans les opéras-comiques; c'est là la cause du mal. Avec cette habitude de petites proportions, on n'élève ni son goût, ni sa manière, et le mesquin de la composition entretient le laisser-aller d'une exécution mesquine. N'en doutons pas, c'est là le mal radical de l'opéra-comique français. Il ne prendra le rang qu'il doit tenir dans l'art que lorsqu'une réforme complète de son système, qui est encore jusqu'à certain point celui de la *comédie à ariettes*, sera faite, et lorsqu'à un air bien chanté succédera un quintetto ou un sestetto tels que ceux qui produisent tant d'effet dans le *Barbier de Séville*, la *Cenerentola* ou la *Gazza Ladra*, et que nos acteurs auront appris à les chanter avec l'ensemble, la verve et le soin des Italiens. Une semblable réforme s'est opérée à l'Opéra : on peut juger par le bien qui en est résulté de ce qui arriverait à Feydeau. Des demandes de privilége ont été faites depuis quelque temps pour un second Opéra-Comique; si ceux qui l'obtiendront ont la volonté et le courage de marcher dans une route nouvelle, on pourra se convaincre de la vérité de ce que j'avance.

Il y a d'excellens orchestres en France, et il pourrait y en avoir davantage avec les élémens qu'on possède. Dans la symphonie, les musiciens français n'ont point de rivaux, surtout pour la verve et la vigueur. Cette verve les entraîne seulement quelquefois à donner trop de rapidité aux mouvemens d'allégro, ce qui nuit à la perception des détails ; mais ils rachètent ce défaut, facile à corriger, par tant de qualités, qu'ils n'en ont pas moins de droits à occuper la première place parmi les symphonistes du reste de l'Europe, lorsqu'ils sont bien dirigés.

Sous le rapport de l'accompagnement du chant, on leur a fait quelquefois le reproche de jouer trop fort. Cependant les orchestres de l'Opéra, du Théâtre-Italien et de l'Odéon me paraissent, en général, ne pas couvrir la voix des chanteurs dans ce qui exige un accompagnement doux. Celui du Théâtre-Italien a néanmoins perdu quelque chose de sa légèreté depuis que les frères Gambati y ont

été introduits, parce que les autres instrumentistes, obligés de lutter contre ces trompettes brillantes, mais criardes, ont forcé le son insensiblement et à leur insu.

Tout en accordant aux orchestres que je viens de citer de justes éloges sur l'effet général de leur exécution, je ne puis dissimuler qu'il est une foule de nuances délicates qu'ils négligent, et qui pourraient ajouter beaucoup à l'effet des morceaux. Par exemple, les *piano* et les *forte* ne sont que bien rarement le *maximum* de ce que devraient être ces nuances ; les uns ne sont pas assez doux, les autres pas assez forts. Lorsque le passage de l'un à l'autre de ces effets n'est pas rempli par un *crescendo*, il faudrait que leur succession fût beaucoup plus tranchée qu'elle ne l'est ordinairement, ce qui ne peut avoir lieu qu'en portant à l'excès le caractère qui appartient à chacun d'eux. Le *crescendo* et le *decrescendo* sont encore des nuances qui laissent souvent beaucoup à désirer, parce qu'elles ne s'exécutent pas d'une manière assez graduée. Souvent on hâte trop le renflement du son, et la fin de l'effet se trouve affaiblie et manquée ; d'autres fois ce renflement se fait trop attendre, en sorte qu'on n'obtient qu'un demi-*crescendo*, dont l'effet est vague et peu satisfaisant ; enfin il arrive que le *crescendo* se fait inégalement et sans ensemble. Tous ces défauts se remarquent aussi dans le *decrescendo*. Un bon chef les évite toujours : son geste, son regard, sont des indications sûres pour les musiciens ; tout dépend du plus ou moins de sensibilité de ses organes, de son intelligence et de son savoir.

Une certaine nonchalance naturelle fait que les exécutans donnent généralement peu d'attention à la valeur réelle des notes ; rarement on rend cette valeur comme elle est écrite. Par exemple, dans les mouvemens un peu vifs, une noire suivie d'un soupir s'exécute comme une blanche par un grand nombre de musiciens, et cependant la différence est très notable pour l'effet, bien qu'elle soit indifférente pour la mesure. Ces sortes de fautes se multiplient à l'infini et l'on en tient peu de compte ; néanmoins elles nuisent beaucoup à la netteté des perceptions

du public. Pour sentir la nécessité de s'en abstenir, les exécutans devraient se souvenir qu'ils sont appelés à rendre les intentions des auteurs sans aucune modification. L'exactitude est non-seulement un devoir, elle est aussi un moyen fort commode de contribuer, chacun en ce qui le concerne, à une exécution parfaite.

Les belles traditions de l'école française de violon actuelle ont donné naissance à un genre de beautés d'exécution qui était inconnu autrefois; je veux parler de la régularité d'archet qu'on remarque maintenant parmi tous ceux qui jouent la même partie, régularité qui est telle que, sur vingt violonistes qui font le même passage, il n'y a pas la plus légère différence dans le temps où l'archet est tiré ou poussé. Si l'on examine attentivement tous ces violonistes, on verra tous les archets suivre un mouvement uniforme, comme si le tiré et le poussé étaient indiqués par des chiffres. Le public ne remarque pas ces choses et ne doit pas les voir; mais il en éprouve le résultat à son insu, car il y a un accent différent dans l'archet près de la hausse ou près de la pointe. Ce qui détermine le choix du poussé ou du tiré est d'abord un instinct irréfléchi; mais l'observation régularise ensuite ce qu'elle a reconnu bon et avantageux.

Il y a, comme on a pu le voir dans cet article et dans ceux qui l'ont précédé, bien des faits minutieux; mais c'est de l'attention plus ou moins scrupuleuse qu'on leur accorde que dépend souvent le succès d'un morceau. Le musicien qui aime vraiment son art ne les néglige jamais, parce qu'il y trouve du charme. Tel est le secret d'une bonne exécution : aimer la musique qu'on joue, s'y complaire, s'en occuper à l'exclusion de tout autre objet, et y intéresser sa conscience, voilà ce que fait l'artiste qui a le sentiment de sa vocation. On dit que cette conscience n'accompagne pas toujours le talent; je crois cependant qu'elle en est le signe. On contracte l'habitude d'une attention scrupuleuse comme celle du laisser-aller : tout dépend des circonstances où l'on se trouve et de la place qu'on occupe. Tel musicien qui n'est qu'un croque-note

en province devient un homme habile à Paris, par cela seul qu'on exige davantage de lui. Ce qui a lieu pour les individus arrive aussi à des réunions nombreuses. Un orchestre est excellent : confiez-le à un chef inhabile; en peu de temps il deviendra l'un des plus mauvais qu'on puisse entendre. Nous avons plus d'un exemple de semblables métamorphoses.

Résumons-nous. La nature a doué certains peuples de facultés plus heureuses que d'autres pour la musique ; mais il n'en est point qu'elle ait déshérité complètement des moyens de s'y rendre propre. Les institutions peuvent réparer les défauts d'organisation de ceux qui sont les moins favorisés; car, à quelques exceptions près, les hommes sont ce que l'éducation les fait. Le Conservatoire de Musique l'a prouvé en France ; il a beaucoup fait, on peut faire plus encore. Les circonstances sont favorables, et j'ai l'espoir que peu d'années s'écouleront avant que la France tienne le premier rang parmi les nations musicales.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Concerts spirituels.

Pendant un siècle environ, l'usage de donner aux Tuileries ce qu'on appelait *un concert* à certaines époques, s'est conservé intact. Ce concert, qu'on pouvait appeler l'*abomination de la désolation*, était composé de vieille musique française, digne de la manière dont on l'exécutait. En vain voulut-on à plusieurs reprises essayer quelque réforme dans cette horrible cacophonie: l'usage prévalut, et les gens ineptes qui, par leurs fonctions, avaient le droit de

l'ordonner, parvinrent toujours à paralyser les efforts de quelques musiciens de talent, que ces horreurs révoltaient. Il fallut à toute force que le charivari annuel fût entendu des bons Parisiens; et ceux-ci eurent la bonhomie de l'écouter et même de l'applaudir. Ce n'est que dans les derniers temps que les sifflets de la multitude en ont fait justice. Je gagerais volontiers que cela n'a point corrigé les ordonnateurs en titre, et que si l'occasion s'en présentait ils ne seraient pas mieux avisés, car il est des gens que rien n'éclaire.

Ces réflexions se présentaient à mon esprit à propos des derniers concerts spirituels. Certes, les élémens ne manquent point pour les faire bons; néanmoins, je ne sais par quelle fatalité, ils ne présentent jamais nos artistes que sous un jour défavorable, et la musique française y paraît presque en pénitence. Au moment où l'École royale vient de montrer de quoi sont capables les virtuoses qu'elle a produits, au moment où il semblait si facile de répéter ce qu'elle a fait et de profiter de ses efforts, au moment enfin où la modeste école de M. Choron montre ce qu'on peut faire avec du zèle, même quand on ne peut disposer que de ce qu'on trouve dans les écoles de charité, on avait lieu de croire que M. Lubbert, avec toutes ses ressources et son énorme budget, trouverait les moyens de n'être pas au-dessous de ses émules; car il possède dans son orchestre la plupart des habiles symphonistes qui se font admirer au Conservatoire. Ainsi que cette école il a des choristes nombreux; ainsi que M. Choron il fait élever des enfans pour préparer le recrutement de ses chœurs; tous les artistes étrangers qui se trouvent à Paris lui prêtent leur secours; de gré ou de force, le Théâtre-Italien lui cède ses chanteurs; et de tout cela que résulte-t-il? De l'ennui, un mauvais choix de musique, une exécution faible, un ensemble mesquin, et la preuve de l'incapacité de celui qui ne sait pas tirer parti de tant de ressources. La réputation de ces concerts prétendus *spirituels* est si bien faite à cet égard que, nonobstant la clôture de tous les spectacles, et malgré la tyrannie dont on use envers les autres théâtres

qui voudraient établir une concurrence et donner aussi des concerts, la salle de l'Opéra ne présente depuis deux ou trois ans qu'un vaste désert pendant la semaine sainte. Autrefois il en était de même aux concerts du lundi et du mercredi ; mais la mode avait consacré ceux du vendredi-saint et du jour de Pâques. Aujourd'hui ce n'est plus cela : par suite des combinaisons de M. Lubbert, les derniers concerts sont ceux où il y a le moins de monde. Pour arriver à un semblable renversement des usages, il faut des causes puissantes : examinons celles qui ont agi en cette occasion.

Un concert, et surtout un concert spirituel, est déplacé dans une salle de spectacle ; celle de l'Opéra est moins propre qu'une autre à un pareil usage, parce qu'elle est trop vaste pour les détails fins et délicats de la musique instrumentale, parce que la disposition de l'orchestre sur un théâtre fermé seulement par des toiles absorbe la plus grande partie du volume des sons, et parce qu'au lieu de porter cet orchestre en avant et jusque dans la salle, on le rejette au-delà de l'avant-scène. Des masses imposantes d'instrumentistes, placées de cette manière, produisent moins d'effet qu'on n'en obtiendrait de la moitié, mieux disposée.

Tout le cours d'une année est laissé au directeur de l'Opéra pour préparer le répertoire de trois concerts. On sait que le meilleur moyen de piquer la curiosité est de faire entendre des nouveautés ; c'est aussi le meilleur pour exciter le zèle des artistes. Il faudrait donc que chaque année on donnât quelque grande composition inconnue en France, et que des répétitions des chœurs, faites avec soin dans les momens de repos, préparassent de longue main une exécution satisfaisante. Il faudrait que les symphonies nouvelles qu'on voudrait faire entendre fussent préparées par quelques répétitions faites avec soin. Il faudrait enfin que, comprenant mieux la spéculation, on payât tous les artistes au lieu de les accabler d'une corvée qu'ils ne font qu'avec dégoût. Mais au lieu de tout cela, que fait-on ? Dans l'ignorance où l'on est de

la musique qu'on pourrait choisir, on ne trouve rien de mieux que d'imiter ce qu'on fait ailleurs, et de donner une mauvaise exécution de ce qui a été bien dit, ou de répéter sans cesse les mêmes choses. Ainsi, quoiqu'on eût annoncé des morceaux du *Messie* de Hændel, on n'a pu faire entendre que *le Christ au Jardin des Oliviers*, qui venait d'être supérieurement exécuté à l'École royale de Musique, et quelques morceaux dont on a fatigué le public et les musiciens pendant plusieurs années. Au lieu de se préparer comme je viens de le dire, on a accablé l'orchestre de travail; et dans la même semaine, outre le travail de la chapelle royale, qui est fatigant, on les a obligés de jouer *gratuitement* trois répétitions de cinq heures et trois concerts.

Il se peut que le travail habituel de l'Opéra ne laisse pas le temps de faire ces répétitions préparatoires dont je viens de parler; c'est ce que j'ignore. Mais alors pourquoi s'obstiner à donner ces concerts qui ne sont qu'une caricature de musique, et qui ne remplissent pas même le but pécuniaire, puisqu'ils n'attirent personne. Qu'on se contente du genre qu'on peut exploiter; qu'on cesse de se donner le ridicule et l'odieux d'empêcher de faire mieux ailleurs, ce qui est toujours une mauvaise manière de prouver qu'on fait bien, et qu'on abandonne aux artistes le soin de cette spéculation qui leur présentera au moins quelque indemnité pour leurs efforts, et qui sera pour eux une occasion d'honorer leur talent. J'arrive aux concerts qui m'ont inspiré ces réflexions.

Au premier, l'*allegro* et le *scherzo* de la symphonie héroïque de Beethoven ont été joués avec exactitude, mais froidement et sans verve, quoique la plupart des exécutans fussent les mêmes que ceux qui disent si bien ces morceaux à l'École royale. Cette différence tient, comme je l'ai dit, aux mauvaises dispositions matérielles, et à ce que l'amour-propre des artistes n'est nullement excité à l'Opéra. L'ouverture de *Tamerlan* de Winter, qui ouvrait la seconde partie, a été dite avec quelque fermeté; mais ce morceau est l'un des moins remarquables de l'auteur. La manière en est vieille et dépourvue d'imagination.

On ne peut rien imaginer de pire que la composition des concertos de violon et de violoncelle que MM. A. et M. Bohrer ont fait entendre sur le violon et le violoncelle. Des modulations inconcevables, des chants et des traits vieux et mesquins n'ont présenté ces artistes que sous un aspect désavantageux. On a été frappé d'étonnement d'entendre M. A. Bohrer ne donner à ses traits aucune variété d'archet et de n'offrir qu'un jeu froid et décoloré. Son frère, M. Max. Bohrer, n'a point perdu de son talent; mais on l'eût bien mieux apprécié, s'il l'eût appliqué à l'exécution d'un concerto de Romberg.

M. Sébastiani, premier clarinettiste du roi de Naples, qui se faisait entendre pour la première fois dans un concert public à Paris, possède un talent fort distingué. Il chante bien sur son instrument, fait bien les difficultés et a beaucoup de verve. Sa manière ne ressemble point à celle de Baermann ni de l'école allemande; mais, dans son genre, elle produit beaucoup d'effet.

Les chanteurs qui ont pris part à ce premier concert, sont : Donzelli, Levasseur, Mmes Pisaroni, Blasis et Stockausen. Un duo de Celli, imitation décolorée du style à la mode, a été médiocrement chanté par Mmes Pisaroni et Blasis. L'habile cantatrice à laquelle j'ai souvent donné des éloges était mal disposée, et paraissait remplir une occupation pénible en s'acquittant de sa tâche. Le quartetto de *Bianca e Faliero*, qui est fort beau, mais qu'on est fatigué d'entendre, a été chanté et écouté froidement. J'en dirai autant du *Benedictus* de Beethoven, où la voix de Mme Stockausen, trop faible pour dominer celles qui l'accompagnaient, ne faisait pas entendre assez la partie du soprano. Cette dame a chanté convenablement une scène du même auteur; mais le public froid et distrait qui l'écoutait n'a pas paru goûter ce morceau.

Comment se fait-il que Mme Pisaroni, qui est excellente musicienne et qui doit connaître à fond les traditions des psaumes de Marcello, se soit trompée sur le mouvement de l'admirable morceau de ce maître, *I cieli immensi narranno*, au point de le prendre à peu près le double plus

lent qu'il ne convient. Lors même que la tradition n'aurait pas consacré le mouvement de ce morceau, le sens des paroles indique assez que la musique doit avoir un caractère de jubilation. Au reste, toute la strophe a été exécutée avec beaucoup de négligence par les voix qui accompagnaient Mme Pisaroni; aucune rentrée n'a été faite avec soin, et l'idée grotesque de défigurer cette belle production par des accompagnemens étrangers, voire même par des trompettes et des timbales, a complété sa profanation. Qu'en est-il résulté, c'est que le vulgaire est sorti persuadé que les psaumes de Marcello sont de pauvre musique; car voilà comme on juge.

Des fragmens d'une symphonie de M. Schneitzhoeffer ont ouvert le second concert, vendredi 4. Il y a beaucoup de mérite dans cette composition. Le menuet est particulièrement d'une chaleur peu commune. M. Schneitzhoeffer est un des exemples les plus frappans de la position désavantageuse des jeunes compositeurs français. Après avoir donné maintes preuves de son habileté dans la musique qu'il a écrite pour plusieurs ballets, la difficulté d'obtenir un bon ouvrage pour le théâtre, et la rareté des occasions de se faire entendre ont fini par lui donner le dégoût de son art et par réduire au silence un homme bien organisé, qui aurait fait honneur à l'école française. La magnifique ouverture d'*Anacréon* de M. Chérubini est un morceau trop fort pour le public glacé des concerts spirituels; au Conservatoire elle exciterait l'enthousiasme. Il est vrai que les effets vigoureux qu'elle contient seraient plus faciles à saisir dans une salle telle que celle des Menus-Plaisirs que dans celle de l'Opéra.

M. Liszt a pris d'un mouvement beaucoup trop rapide le rondo du concerto de Hummel en *si* mineur. Outre que ce rondo est entièrement dépourvu de chant et trop chargé de traits, cette rapidité n'a pas permis de saisir quelques détails d'orchestre, qui rachètent du moins un peu les défauts de ce long bavardage. Quel dommage que des dons naturels si rares que ceux possédés par M. Listz soient employés uniquement à convertir la musique en un métier de joueur

de gobelets et d'escamoteur! Ce n'est point à cela que cet art enchanteur est destiné. Il doit toucher, émouvoir, et non étonner. Les émotions sont inépuisables, mais l'étonnement se fatigue bientôt. M. Liszt, vous êtes très jeune; vous êtes excellent lecteur et déjà musicien fort habile; vous possédez des doigts admirables; malheureusement vous êtes né à une époque où les pianistes ont fait de la musique une folie, et vous avez cédé au torrent. Mais, croyez-moi, l'excès même de ces folies doit nous ramener bientôt à des choses plus raisonnables, plus analogues à notre organisation et plus conformes au noble but de l'art que vous cultivez. Profitez du temps où vos facultés, encore vierges, permettent à votre talent de changer de destination; faites un pas en arrière, et soyez le premier, parmi les jeunes pianistes, qui ayez eu le courage de renoncer à de brillantes frivolités pour des avantages plus réels. Vous en recueillerez le fruit.

M. Urhan, musicien d'une organisation rare et toute particulière, s'est fait entendre dans des variations de Mayseder, arrangées pour l'alto accordé d'une manière irrégulière. Cet artiste a une facilité prodigieuse jointe à un goût excellent; malheureusement il n'était pas bien disposé. Quoiqu'il ait été applaudi, je dois avouer qu'il m'a fait quelquefois plus de plaisir.

Les honneurs de la soirée ont été pour M. Ebner, qui, dans un fragment de concerto de Rode, suivi d'un air varié de Mayseder, a mérité et obtenu les plus vifs applaudissemens. Une justesse parfaite, un son pur, et une aptitude à faire la difficulté qui met l'auditeur en sécurité sur ce qu'il exécute, sont les qualités qui distinguent ce jeune homme, à qui il ne manque qu'un style un peu plus large. Je le crois destiné à obtenir une brillante réputation.

Adolphe Nourrit, qui devait chanter à ce concert, s'est trouvé indisposé; il a été remplacé par Bordogni dans un *O Salutaris* à trois voix sans accompagnement de M. Chérubini, et par Alexis Dupont dans l'oratorio de Beethoven, *le Christ au Jardin des Oliviers*. Cet oratorio a été faible-

ment exécuté et n'a produit que peu d'effet ; déjà la fatigue se faisait apercevoir. Je ne dis rien du *Jugement dernier*, scène et chœur de Salieri, qu'on ne peut compter parmi les bons ouvrages de ce maître.

Les deux premiers concerts n'étaient point sortis de cette médiocrité à laquelle on est accoutumé depuis quelques années; mais rien n'y avait été précisément déplorable. Au troisième, les fautes de tout genre se sont multipliées dans plusieurs morceaux au point qu'on aurait pu croire qu'elles étaient l'effet d'une gageure. Depuis longtemps on n'avait pas entendu à Paris le chœur d'introduction d'*Elisa ou le mont Saint-Bernard*, l'un des plus beaux ouvrages de M. Chérubini; la manière dont on l'a défiguré ne peut guère en donner une idée. Si, dans le premier concert, on a fait un adagio du psaume de Marcello, dans celui-ci le mouvement *andante* du chœur en question a été travesti en contredanse, et les choristes, brodant là-dessus des fautes de mesure, des sons faux, et une exécution plate et sans intention, ont abîmé ce bel ouvrage.

Les solos de musique instrumentale sont ce qu'il y a eu de mieux à ce concert. Mlle Moke, élève de M. Kalkbrenner, dans un allégro de concerto suivi de variations, s'est montrée digne de celui dont elle a reçu les conseils. Son mécanisme est excellent, son jeu sage, simple et expressif. M. Habeneck, qui se fait entendre trop rarement, a mérité tous les suffrages dans une fantaisie pour le violon. Le caractère particulier de son talent est une promptitude d'archet singulière, et beaucoup de feu dans l'exécution. M. Sebastiani s'est fait entendre de nouveau, et a mérité des applaudissemens dans un fragment de concerto de sa composition.

Ainsi s'est terminée cette soirée de concerts, dont l'effet serait de faire naître le dégoût de la musique et de porter atteinte à la réputation de l'orchestre de l'Opéra, si cette réputation n'était établie sur des bases solides.

FÉTIS.

CONCERT VOCAL ET INSTRUMENTAL,

Donné par M. Liszt, le lundi 7 avril, dans la salle de la rue Chantereine.

Parmi les enfans dont on admire les prodigieuses dispositions naturelles et le précoce talent, il en est peu qui tiennent toutes les espérances qu'ils avaient fait concevoir. Il arrive souvent que les forces physiques ne soutiennent point le développement des facultés intellectuelles, et que la nature, épuisée de ses premiers efforts, languit et s'affaisse au moment critique du passage de l'enfance à l'adolescence; mais plus souvent encore ce sont les succès prématurés qui gâtent les succès plus réels réservés au talent acquis et perfectionné par l'étude. Les applaudissemens exagérés, les éloges de la flatterie enivrent le petit prodige, ils exaltent sa vanité, et le virtuose en herbe devient avec le temps un artiste tout ordinaire.

Le petit Liszt, qui est maintenant le jeune Liszt, a passé par toutes ces épreuves, et il en est sorti vainqueur. A part toute considération d'âge, c'est un pianiste qui doit, dès à présent, s'asseoir aux premiers rangs. Son doigt est plein de vigueur et d'énergie, son exécution est brillante de grace et de la plus étonnante précision. M. Liszt a improvisé sur trois thèmes tirés d'une symphonie de Beethoven, du *Siége de Corinthe* et de la *Muette de Portici;* l'improvisateur a développé ces trois phrases musicales, et il les a variées avec beaucoup de talent et de bonheur. Il y a des gens qui se créent des chimères pour avoir le plaisir de les combattre; M. Liszt a fait comme eux, il s'est proposé mille prodigieuses difficultés pour avoir le mérite et la gloire de les surmonter. Des applaudissemens unanimes et prolongés ont été le prix de sa victoire. Nous mêlerons volontiers nos éloges aux louanges de ses admirateurs, mais nous lui conseillerons cependant de se défier de sa fougueuse imagination : la bizarrerie est tout près de l'ori-

ginalité, et le *fouilli* résulte quelquefois de la surabondance des idées.

Le grand septuor de Hummel est d'un fort bel effet. Les variations à huit mains, composées par M. Henri Herz, et exécutées par l'auteur, MM. Herz aîné, Liszt et Schuncke, ont obtenu des applaudissemens mérités. Ce morceau est également remarquable par la composition et par l'exécution. On a admiré le talent toujours croissant de l'auteur, et plusieurs *solos* joués avec une rare habileté par M. Herz aîné, qu'on entend trop peu dans nos concerts.

Les grandes salles conviennent au grand talent de M. Ebner. Dans le petit local de la rue Chantereine, son jeu a laissé soupçonner une raideur et une sécheresse qui ne semblaient à l'académie royale que de la fermeté et de la précision. Le jeune violoniste a exécuté la même polonaise qu'au second concert spirituel, et il a obtenu le même succès d'enthousiasme.

MM. Schuncke ont joué des variations concertantes; leur talent et surtout leur parfait ensemble méritent des éloges. M. Déjazet, élève-lauréat du Conservatoire, a exécuté sur le violoncelle un air varié de M. Merk. Ce très jeune artiste a fait preuve de talent. Des études plus approfondies lui donneront la grace et l'agilité qui lui manquent encore.

M. Panseron était enrhumé, et n'a pu nous chanter les romances et les nocturnes annoncées sur le programme. Par compensation, Mme Stockhausen a dit quelques-uns de ses jolis airs suisses qui ont un succès de vogue. Cette habile cantatrice n'a pas été bien inspirée dans le choix de son air italien. Ce morceau, composé par Pacini et introduit dans l'opéra d'*Elisa e Claudio*, faisait briller l'admirable talent de Mme Pasta, mais il ne convient point aux moyens de Mme Stockhausen, qui chante cependant des choses plus difficiles avec une grande perfection. Nous l'engageons à renoncer à l'air de M. Pacini.

Mlle Rigal, assistée de M. Dommange, a chanté tout en tremblant le duo d'Armide. Mlle Rigal semblait écrasée par

la comparaison qui ne pouvait manquer de s'établir entre elle et Mme Stockhausen, et elle avait tort. Sans doute l'étendue de sa voix n'approchait point de celle de la cantatrice rivale; mais elle rachetait ce désavantage par la correction de sa méthode, par la flexibilité de son organe, et, faut-il le dire encore, par le charme de sa jolie figure; toutes qualités auxquelles le public ne se montre jamais insensible.

Si les artistes étrangers, auxquels M. Dommange a prêté depuis quelques années le secours de son talent, ne sont point des ingrats, le nom de cet utile et complaisant chanteur ne peut manquer de devenir européen. M. Dommange est l'homme-concert; quelques journaux l'ont surnommé l'*inévitable*: mais loin d'approuver les malins quolibets de nos facétieux confrères à l'égard de M. Dommange, et sans parler de son organe, nous nous plaisons à reconnaître en lui du talent comme chanteur, et surtout comme professeur.

S.

On lit ce qui suit dans un numéro du journal intitulé *le Corsaire*, sous la date du 4 de ce mois.

RÉPONSE A M. FÉTIS.

« Dans notre numéro du 25 mars dernier, en rendant compte du concert qui avait eu lieu le dimanche précédent à l'École royale de musique, nous avons dit:

« M. Baillot passe aujourd'hui pour le dieu du violon. Malgré tout le talent dont M. Baillot a fait preuve dans l'exécution du concerto de Beethoven, il faut bien convenir qne ce célèbre disciple de Polymnie ne se montre guère que comme l'un de ses favoris de seconde classe. Sa manière est contrainte et gênée, son bras est raide, par conséquent, son jeu manque de largeur, et souvent cette raideur fait un peu trop sentir la colophane de l'archet; ensuite les doubles cordes lui présentent des difficultés dont il ne se tire pas toujours avec bonheur; or, dans le concerto dont il s'agit, les connaisseurs ont regretté qu'un aussi beau talent ne joignît pas la justesse des sons à la vive sensibilité qui le caractérise.

« Cette critique est vive, nous avouons même qu'elle a dû paraître un peu dure à un artiste accoutumé dès long-temps au plus doux parfum

de la louange ; mais nous écrivons sous l'empire de nos sensations : malgré la haute estime que nous professons pour le talent de M. Baillot, l'impartialité est notre premier devoir, et les souvenirs de *Viotti*, de *Rodes*, de *Giornowich* nous défendent de placer M. Baillot sur la même ligne que ces grands maîtres. Mais qui jamais aurait cru qu'on pût voir dans une telle critique des insultes envers un artiste estimable dont cent fois nous avons vanté le mérite, et que ne doit-on pas craindre de l'amour-propre offensé ! Lisez le dernier numéro de la *Revue musicale* de ce pauvre M. Fétis, page 205, et vous y verrez avec quelle ingénieuse adresse le bibliothécaire, l'apologiste gagé de l'École royale de chant, prétend que M. Baillot est insulté, afin de se donner le petit plaisir de nous insulter réellement nous-mêmes. Ce brave homme nous distribue libéralement les épithètes de *folliculaires*, de *faiseurs de diatribes*, de *spéculateurs sur les réputations des artistes*, lui dont la plume est consacrée aux plats éloges de toutes les absurdités scolastiques, et de toutes les réputations usurpées de l'établissement qui le nourrit.

« M. Fétis ne s'arrête pas là, il nous taxe encore d'ignorance et d'incapacité, comme si, après avoir été mordu par le serpent, il nous fallait encore recevoir le coup de pied de l'âne ! Eh bon dieu ! M. Fétis, n'auriez-vous pas dû retourner sept fois votre plume entre vos doigts, avant de nous adjuger si lestement les deux qualités qui forment le cachet distinctif de vos ouvrages et de votre talent ; avez-vous oublié que les plus grands efforts de votre puissant génie n'ont encore su produire que des petits airs de guinguette pareils à ceux qui ont un moment compromis le succès de la *Vieille*, l'un des plus jolis ouvrages de M. Scribe ; croyez-vous que déjà nous ayons oublié que votre puissance d'exécution ne va pas jusqu'à jouer sans fautes, sur votre piano, un petit air de Henri Karr ! consultez mieux vos forces à l'avenir, et soyez certain qu'en relevant avec mesure une critique mesurée, vous vous seriez concilié l'estime des gens sensés, sans que pour cela M. Chérubini eût diminué vos appointemens d'un sou. »

Nous croyons pouvoir nous dispenser de toute réflexion sur cette réponse *mesurée*.

— Samedi prochain 12, à huit heures du soir, M. de Bériot, premier violon de S. M. le roi des Pays-Bas, donnera, dans la salle de la rue Chantereine, un concert pour lequel on peut se procurer des billets d'avance chez M. A. Meissonnier, boulevard Montmartre, n° 25, et chez les principaux marchands de musique.

— Le troisième concert de l'École royale de Musique aura lieu dimanche prochain 13. Parmi les morceaux les plus saillans on remarque la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, l'ouverture d'*Egmont*, du même auteur, plu-

sieurs morceaux d'une messe inédite de M. Chérubini, et un concerto de violon exécuté par M. Habeneck. Le succès de ces concerts est tel, que déjà presque toutes les loges sont louées et qu'un grand nombre de billets sont distribués.

— M. Charles Schuncke donnera dimanche 20 avril, à huit heures du soir, dans les salons de M. Pape, un concert vocal et instrumental dans lequel on entendra des artistes de la capitale.

— Une nouvelle révolution vient d'avoir lieu dans l'administration de l'Opéra-Comique. On se rappelle qu'à la suite des vives discussions qui s'élevèrent l'été dernier entre les sociétaires et M. Guilbert de Pixérécourt, M. Bernard, ancien directeur de l'Odéon, prit les rênes de l'administration de ce théâtre, et fut spécialement chargé de la direction du personnel et de la mise en scène. Ses rapports avec les sociétaires, sa politesse envers les auteurs, et ses manières franches et loyales, ne tardèrent point à lui concilier l'estime générale, et chacun se félicitait du changement heureux qui s'était opéré dans l'intérieur du théâtre. On doit aussi à M. Bernard la justice de déclarer que jamais il n'y eut autant d'activité à l'Opéra-Comique que sous son administration; car, dans l'espace de six mois, il a monté autant d'ouvrages que ses prédécesseurs en avaient mis en scène en un an. Quoiqu'il ne fût point chargé de la comptabilité, il ne s'occupait pas moins sérieusement de rendre florissante la situation financière du théâtre. S'il n'a pas rencontré, parmi les pièces qu'il a mises en scène, de ces ouvrages productifs qui donnent le temps de respirer aux directeurs, il a du moins su maintenir les recettes à un taux raisonnable par la promptitude avec laquelle les ouvrages se succédaient.

Eh bien! ce même homme qui a tant de titres à l'estime publique, vient d'être renvoyé inopinément et de la manière la moins polie par le premier gentilhomme de la chambre du Roi chargé de la haute administration du théâtre Feydeau. Le 30 mars, M. Bernard était encore accueilli avec tous les dehors de la bienveillance par M. le

duc d'Aumont; le 31, il avait un successeur, et sa démission lui était signifiée. Dire les motifs de ce renvoi serait difficile en ce moment; quelques personnes croient cependant les connaître, et affirment qu'elles se découvriront sous peu.

Le successeur de M. Bernard est M. de Gimel, qui fut aussi directeur de l'Odéon, avant que le privilége de ce théâtre eût été concédé à celui auquel il succède aujourd'hui. Il paraît que M. de Gimel a pris possession de son administration pendant la semaine sainte; mais il ne s'est fait reconnaître des sociétaires que le jour de Pâques.

On sait que l'usage des administrations théâtrales est de se réunir ce jour-là pour arrêter le répertoire de la rentrée. Ceux qui sont administrés en société présentent à cette époque un spectacle assez intéressant. Les acteurs, qui ont joui pendant huit jours d'une liberté qui ne leur est accordée qu'une fois l'an, reviennent pleins d'espoir, de zèle et de bonne volonté. Les petites haines de coulisses ont été oubliées, et l'on se revoit avec plaisir. On conçoit que le moment eût été bien choisi pour présenter aux sociétaires de l'Opéra-Comique leur nouveau directeur, s'ils avaient eu à se plaindre de l'ancien; mais la perte de M. Bernard ne pouvait causer que de vifs regrets, et le moment était critique pour M. de Gimel. Aussi assure-t-on que, sauf la politesse de bienséance dont personne ne s'est départi, ce directeur impromptu n'a pas eu beaucoup à se louer de l'accueil qu'on lui a fait. A peine eût-on pris connaissance des nouvelles dispositions faites par M. le duc d'Aumont, que les sociétaires arrêtèrent qu'une députation se rendrait auprès de M. Bernard pour lui exprimer les regrets de la société, et que le régisseur fût chargé de lui écrire pour s'informer du moment où il pourrait la recevoir.

D'après les nouveaux arrangemens, deux sociétaires sont appelés à prendre part à l'administration; mais la société toute entière s'est refusée à ce dangereux honneur, et a déclaré ne vouloir coopérer à la marche des affaires du théâtre que par les travaux de la scène. Il paraît que

cette décision contrarie beaucoup M. le premier gentilhomme.

— Mme Mallibran a débuté le 8 dans *Sémiramide;* le temps et la place nous manquent pour rendre compte convenablement de l'effet qu'elle a produit, et de ce qu'on peut en attendre; nous ne nous acquitterons de cette tâche que dans le prochain numéro. Nous aurons alors plus de moyens d'apprécier à leur juste valeur les qualités de cette cantatrice.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 29 *mars.* Le célèbre pianiste Hummel, qui se rend à Varsovie, a donné ici deux concerts, l'un au théâtre royal et le deuxième à celui de Kœnigstadt. Il y a exécuté un nouveau concerto, et improvisé chaque fois. On doit le dire; quoique le talent de ce virtuose soit de nature à désarmer presque toujours la critique, il n'en est pas moins vrai qu'on doit déplorer l'usage que font de l'improvisation les pianistes d'à présent, et l'erreur dans laquelle ils tombent tous plus ou moins volontairement. Une improvisation était autrefois une fantaisie libre de l'imagination, une véritable création spontanée de l'artiste; aujourd'hui, c'est une suite de broderies plus ou moins compliquées sur un thème des plus connus, le plus souvent sur des airs populaires; heureux encore les auditeurs, quand ils n'entendent pas *improviser* deux fois le même pianiste sur le même chant, comme on prétend que cela est arrivé à quelques personnes qui ont reconnu dans une des improvisations de M. Hummel le thème et les variations du duo des commères du *Maçon*, sur lequel il avait déjà improvisé il y a environ deux ans. Au reste, ce travail n'a pas été des plus heureux. Nous devons à la justice de dire que M. Hummel s'est montré vraiment supérieur dans des réunions particulières, et qu'il n'a peut-être eu que le tort de sacrifier au mauvais goût du public.

M[lle] Constance Tibaldi, qui est attaché au théâtre de Kœnigstadt et qui a toujours été goûtée du public, a donné ces jours derniers un concert qui n'avait rien de très remarquable, mais qui a généralement fait plaisir. On y a applaudi justement la bénéficiaire, quoique sa voix de contr'alto ne soit pas très propre à l'exécution des morceaux chargés d'ornemens dont on compose ordinairement les concerts. Elle quitte le théâtre de Kœnigstadt où son répertoire est trop borné. On vient de monter à ce theâtre *Fiorella* avec la musique d'Auber. Cet opéra a obtenu un succès complet. On y a beaucoup applaudi M[lle] Sabine Bambergor, chargée du rôle principal et M. Dietz, qui possède une voix de ténor fort sonore; plusieurs morceaux ont été redemandés.

On a dû donner à Francfort-sur-le-Mein, dans la soirée du 30 mars, ls première représentation du *Colporteur*, avec la musique de M. Onslow, qui a été fort goûtée.

Le 26 mars, jour anniversaire de la mort de Beethoven on a donné à Nuremberg et à Berlin un concert qui ne se composait, comme celui du Conservatoire de Paris, que de morceaux de ce grand artiste. Parmi les morceaux principaux, on remarquait l'ouverture de *Coriolan*, le quintetto pour piano et instrumens à vent, et la symphonie en *ut* mineur.

Florence. Le *Siége de Corinthe* a été représenté pour la première fois sur le théâtre *della Pergola*, le 15 mars dernier, et n'a point obtenu de succès. Les éloges accordés à cet ouvrage par la plupart des journaux avaient disposé les *dilettanti* à croire qu'il s'agissait d'une composition supérieure à *Otello*, à *Semiramide*, et aux autres belles productions du génie de Rossini; trompé dans son espoir, le public florentin paraît avoir méconnu les beautés réelles qu'on trouve dans le premier acte, et surtout dans le dernier. Voici comme s'exprime un critique à ce sujet :

« Il est certain que cet ouvrage appartient plus à l'har-
« monie qu'à la mélodie, ce qui est conforme au style de
« l'opéra français. On y trouve beaucoup de chœurs, dont
« quelques-uns sont très beaux; d'autres montrent plutôt

« l'art des combinaisons qu'un génie créateur. Dans l'in-
« strumentation, on reconnaît un maître habile; mais elle
« n'est souvent qu'un ouragan qui fatigue l'oreille. Nous
« ne nions pas que le bruit y soit plus motivé que dans
« d'autres opéras, parce qu'il s'agit d'un siége; mais on
« aurait pu cependant ménager davantage les nerfs des
« spectateurs. Plusieurs générations se seront succédées
« avant que le nom du chantre de Pesaro soit oublié;
« mais son système musical qui, comme il le dit lui-même,
« est fils d'un siècle, subira, nous l'espérons, de grands
« changemens, et les hommes reviendront à des mélodies
« plus naturelles. »

Gênes. Le 7 de ce mois, le nouveau théâtre s'ouvrira par *Bianca e Fernando*, opéra de Bellini, qui a été écrit pour Naples sous le titre de *Bianca e Gernando*, et dans lequel on a intercalé quelques morceaux nouveaux de ce maître. La réunion des chanteurs est une des meilleures qu'on puisse faire en Italie, car on y remarque David, Tamburini et Mme Tosi. Parmi les danseurs, on distingue Paul, de l'Opéra de Paris, et Mme Vaquemoulin, qui jouit d'une grande célébrité.

Milan. Un nouveau virtuose, M. *Gaetano Fiando*, ancien élève du conservatoire de cette ville, et professeur de contrebasse, vient d'exciter l'admiration des Milanais en exécutant sur une contrebasse à quatre cordes un *adagio* et un *rondo* avec accompagnement d'orchestre, dans un concert donné au *Teatro grande*, au bénéfice de l'institution philharmonique. On s'accorde à dire qu'il est impossible de tirer de cet instrument gigantesque des sons plus doux, ni de manier l'archet avec plus de dextérité que ne le fait cet artiste, qui semble destiné à devenir le successeur de Dragonetti.

Bologne. Le carnaval avait été peu brillant cette année, et la vaste salle du *Teatro communale* avait été presque constamment vide, lorsque les entrepreneurs se sont résolus à choisir un ouvrage de Rossini, afin de conjurer la mauvaise fortune. *L'Italiana in Algeri* est celui qui a obtenu la préférence. Il a produit l'effet désiré, en ramenant les *dilettanti* que le dégoût avait tenus jusqu'alors éloignés du théâtre.

VARIÉTÉS.

MON DERNIER MOT.

Il est des plaideurs que rien ne dégoûte de la manie des procès; en vain ils sont condamnés par tous les tribunaux, en vain leur fortune se dissipe en frais et dépens, rien ne les éclaire : bercés d'un chimérique espoir, ils poursuivent un fantôme et laissent échapper la réalité.

Ce n'est pas seulement au Palais que se rencontrent les hommes de cette trempe; la chicane n'a pas toujours besoin d'un avoué ou d'un huissier; elle se produit souvent pardevant le tribunal du public. Alors les journaux ou les brochures sont les avocats, les imprimeurs servent de greffiers, et le jugement à intervenir n'entraîne d'ordinaire d'autre peine qu'un peu de ridicule.

La musique a souvent donné lieu à des procédures de ce genre : Celle que M. Henri Naderman a intentée à la *harpe à double mouvement* peut leur être assimilée. Une brochure nouvelle de cet intrépide champion des *sabots* m'oblige à rappeler ici l'origine de la dispute.

Blessé des imperfections de la harpe simple, M. Érard fait des recherches sur les moyens d'améliorer cet instrument, et invente d'abord la fourchette, qu'il substitue aux anciens *sabots* pour opérer le raccourcissement des cordes par l'effet des pédales. Tout le monde adopte cette invention; M. Naderman seul soutient pendant dix ans qu'elle ne vaut rien; mais le brevet de M. Érard expire : M. Naderman se convertit subitement et fabrique des *harpes à fourchettes*.

Continuant ses recherches, M. Erard parvient à la solution d'un des problèmes de mécanique les plus difficiles, et invente la harpe à double mouvement, sur laquelle on peut moduler avec autant de facilité que sur un piano. Soumis à l'examen de l'Institut, cet instrument est ap-

prouvé par les académiciens; mais M. Naderman, fabricant de harpes simples, improuve l'invention et l'approbation. Tous les artistes adoptent la nouvelle harpe, et finissent par n'en plus admettre d'autre; mais M. Naderman affirme qu'on ne peut s'en servir, et se bouche les oreilles pour ne point entendre ceux qui en jouent. Un célèbre géomètre (M. de Prony) entreprend d'en démontrer les avantages dans une note qu'il fait imprimer[1]; mais M. Naderman publie un volumineux mémoire[2] pour atténuer l'effet de cette note. Dans une notice historique sur la harpe, insérée au numéro 39 de la *Revue musicale*, je donne des éloges à la belle invention de M. Erard; mais lorsque j'ai oublié depuis long-temps cette notice, une brochure de M. Naderman[3] m'apprend qu'il ne m'a point imité, et que j'ai allumé sa bile. Avec cette urbanité qui lui est naturelle, il me démontre que je n'ai point vu l'instrument dont j'ai parlé, et que je n'ai su de quoi il était question. Je n'aime point la dispute; mais un journaliste ne peut reculer quand on l'interpelle; force me fut donc de répondre à M. Naderman[4]. Dans le dessein de mettre fin à la dispute, je tâchai d'y approfondir toutes les questions qui s'y rattachent directement ou indirectement. Les artistes ont pensé que j'y avais assez bien réussi; les amis de M. Naderman ont même regretté qu'il se fût engagé dans cette discussion. Le fait est que je n'y eus pas grand mérite, car les choses parlent d'elles-mêmes.

Mais on n'en est pas où l'on croit avec M. Naderman; c'est un rude jouteur. Voici venir un *Supplément à la réfutation de ce qui a été dit en faveur des différens*

(1) Paris, Firmin Didot, 1825.

(2) *Observations sur la harpe à double mouvement*, par MM. Naderman frères. A Paris, chez Naderman; in-4°.

(3) *Réfutation de ce qui a été dit en faveur des différens mécanismes de la harpe à double mouvement, ou Lettre à M. Fétis*, par H. Naderman. Paris, janvier 1828; in-8°.

(4) *Lettre à M. Henri Naderman, au sujet de sa réfutation d'un article de la Revue musicale sur la harpe à double mouvement, etc. Revue musicale* 2e année, n. 1, février 1828.

mécanismes de la harpe à double mouvement[1], qu'il lance en anathème contre moi. Il y prétend que je n'ai pas répondu à ses objections : si cela est, j'en ai d'autant plus de regret qu'il n'est plus en mon pouvoir de réparer ma faute; le public ne saurait de quoi je voudrais parler. Quant à la brochure nouvelle, je n'y répondrai pas : voici mes raisons.

M. Naderman a une idée fixe : tout ce que je pourrais lui dire ne la lui ferait point abandonner. Il ne veut pas de harpe à double mouvement; je ne pourrais la lui faire adopter; car comment espérer que mes raisonnemens produisent plus d'effet sur lui que l'exemple de tous les artistes et l'opinion de tous les savans? Si j'entreprenais de lui répondre en quelques pages, il serait homme à enfanter un volume. Je dois lui épargner des frais inutiles d'impression, et lui rendre le repos que son fantôme (la harpe à double mouvement) lui a ôté.

D'ailleurs, à quoi servent les raisonnemens quand on ne s'entend pas? J'ai parlé à M. Naderman de la *justesse absolue* que Bernouilli, Euler, Dalembert, Lagrange, et, dans ces derniers temps, MM. Poisson, baron Blein et Troupenas, ont analysée; et il prétend que cette justesse se refuse à l'analyse[2]. J'ai parlé de l'enharmonie et de la différence du demi-ton majeur, comme d'une note ♮ à sa voisine ♭, et du demi-ton mineur, comme la distance de cette même note ♮ à celle de même dénomination ♯, différence qui s'exprime par $\frac{125}{128}$, et il m'oppose la différence d'*ut* ♯ à *ut* ♭[3], dont je n'ai rien dit. Quant à ce qu'il appelle *le réglement des demi-tons,* j'ai fait voir qu'il résulte, dans la harpe de M. Érard, des proportions du mécanisme, et non de tâtonnemens, comme il le voudrait. Mais il y a, dans les montres et dans les horloges, des régulateurs pour les dilatations plus ou moins considérables de la spirale du balancier ou de la longueur du pendule, et M. Naderman veut absolument son petit régulateur

(1) Paris, avril 1828, in 8° de 32 pages.

(2) *Supplément à la Réfutation*, etc., p. 9.

(3) *Ibid.*, p. 14.

pour la harpe[1], quoiqu'il n'y ait point de dilatation sensible dans le mécanisme de cet instrument. Que faire à tout cela? Je le répète, respecter le repos de M. Naderman, et le laisser jouir tranquillement du plaisir d'avoir parlé le dernier, plaisir dont il paraît vouloir user, à quelque prix que ce soit.

Je ne répondrai donc pas à M. Naderman; tout le monde s'en trouvera bien. Les lecteurs de la *Revue musicale* éviteront beaucoup d'ennui; moi, un travail fastidieux; et il ne tiendra qu'à mon adversaire de croire qu'il m'a accablé du poids de son éloquence, et qu'il m'a confondu. Puisse cette douce illusion le conduire à un rêve consolant qui lui fasse voir la harpe à double mouvement brûlée par la main du bourreau, comme une invention diabolique des temps d'anarchie, et sa rivale à sabots rétablie dans toute sa gloire de 1788!

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Semiramide.

DÉBUTS DE Mme MALLIBRAN.

J'ai eu si souvent occasion de parler de la musique de *Semiramide* que je crois inutile de revenir sur ce sujet; l'objet principal de cet article est donc l'effet qu'a produit Mme Mallibran dans ses débuts; je l'aborde sans préambule.

Le rôle de *Semiramide* est un des plus difficiles et des plus fatigans qu'il y ait à la scène italienne. Dès l'introduction, il s'y trouve des morceaux et des traits qui laissent si peu de repos à la cantatrice qu'il faut déjà une force

(1) *Ibid.*, p. 16.

peu commune pour s'en tirer avec honneur. Des talens d'un ordre supérieur y ont échoué ; il n'est personne qui ne se rappelle l'échec qu'y reçut la réputation de Mme Mainvielle-Fodor. Mme Pasta, qui lui succéda, y fut ce qu'elle était toujours, une actrice admirable ; mais son chant incorrect et sa voix rebelle y laissaient souvent à désirer. Mlle Blasis s'en chargea ensuite : c'était du dévouement ou de l'amour-propre un peu présomptueux ; toutefois elle se tirait assez heureusement de quelques scènes, et, dans les derniers temps, elle était parvenue au point d'être suffisante pour accompagner Mme Pisaroni. Seulement un changement notable s'était fait dans la physionomie de l'ouvrage : le rôle d'Arsace était devenu le plus important de l'opéra ; Sémiramis n'était plus qu'un personnage secondaire.

Mlle Albini, aujourd'hui l'idole des habitans de Madrid, s'est aussi essayée à Paris dans ce rôle difficile. Son talent n'était pas mûr pour une entreprise si difficile ; mais, quoiqu'on pût signaler quelques taches dans son chant et dans son jeu, elle possédait cependant des qualités précieuses qui m'ont donné le pressentiment des succès qui l'attendaient dans sa carrière, et qui méritaient qu'on encourageât ses efforts plus qu'on ne l'a fait. Toutefois, malgré les quatre cantatrices qui ont joué *Semiramide* à Paris, je crois qu'il restait à connaître ce qu'on pouvait faire du rôle principal sous le rapport du chant ; car, je le répète, c'est principalement comme actrice que Mme Pasta y brillait. Si Mme Mallibran lui cède le pas à cet égard, il faut convenir qu'elle a dans le chant une supériorité remarquable, supériorité qui résulte d'une voix sonore, égale et pure, dont l'étendue est telle qu'elle réunit les cordes du plus beau contralto avec celles du soprano le plus élevé ; d'une vocalisation facile ; d'une imagination hardie, remplie de fioritures neuves et souvent heureuses, et d'une ame ardente qui produit souvent des accens passionnés du plus bel effet.

Lorsque Mme Mallibran s'est fait entendre à la représentation au bénéfice de Galli, elle arrivait de l'Amérique,

où, n'ayant aucun objet de comparaison, elle se livrait à toutes les fantaisies de son imagination sans craindre la critique. Son goût s'était faussé; mais l'absence de tout modèle, en laissant une heureuse organisation dans toute sa liberté, avait donné lieu à une manière originale, et à un style particulier qui est maintenant la chose la plus rare; car tous les chanteurs semblent jetés dans le même moule. A sa première apparition, Mme Mallibran s'est donc montrée dans toute l'indépendance de sa manière fantasque, jetant à profusion des traits qu'elle exécutait toujours avec un rare bonheur, mais qui manquaient d'analogie, et qui donnaient à l'ensemble de son chant un air étrange et décousu. Je lui ai fait entendre alors le langage d'une critique sévère qui est venue troubler son triomphe. J'ai lieu de croire toutefois qu'elle a eu le bon esprit d'en reconnaître la justice; car les défauts que je signalais ont disparu, du moins en partie. La mesure, qu'elle sacrifiait à chaque instant, est maintenant respectée dans son chant; les traits, qu'elle prodiguait avec un luxe désordonné, sont devenus plus rares et plus appropriés; et, si l'on peut désirer encore des améliorations dans sa manière, on voit qu'il lui est si facile d'arriver à la perfection qu'on ne peut douter qu'elle ne soit un jour la cantatrice par excellence.

J'ai dit que l'introduction de *Semiramide* est remplie de difficultés; le dernier mouvement surtout offre un trait dans lequel tout le monde échoue, et qui ne convient point aux voix. Mme Mallibran y rassemble toutes ses forces; elle en triomphe; mais elle est épuisée, et ne peut plus donner de voix dans l'ensemble, qu'elle néglige. Une pareille singularité est d'autant plus remarquable dans la musique de Rossini qu'il écrit ordinairement fort bien pour les voix, et qu'il sait mieux qu'aucun autre ce qui leur convient.

Les applaudissemens les plus vifs ont éclaté après que Mme Mallibran eut chanté l'air *Bel raggio Lusinghier*. La beauté de sa voix, la variété de ses accens et la grace de ses traits, justifiaient ces témoignages de la satisfaction du public; néanmoins j'y ai trouvé encore quelques fiori-

tures qui m'ont paru convenir peu au caractère du morceau, et déceler une certaine ambition de succès plutôt que le sentiment du beau. Mais dans le duo suivant (*Serbami ognor*), la cantatrice s'est élevée au style le plus pur en même temps que le plus brillant. La manière charmante dont elle a fait les difficultés, en y mêlant de l'expression, est une véritable création dans l'art du chant. Cette innovation, qui lui est propre, doit, si je ne me trompe, lui assurer de grands succès dans l'avenir, et donne à son talent un caractère particulier. Il est difficile d'imaginer rien de plus beau que ce duo, tel qu'il a été chanté, à la seconde représentation de Mme Mallibran, par cette cantatrice et Mme Pisaroni.

La scène du trône a été l'occasion d'un nouveau triomphe pour la débutante : la largeur de son style dans le récitatif, la manière neuve et expressive dont elle a dit le quintetto *Qual mesto gemito*, et les proportions qu'elle a su mettre dans cette grande scène, ont justifié pleinement les applaudissemens qu'elle a reçus. Malheureusement la fatigue a commencé à se faire apercevoir dans le mouvement final, particulièrement dans l'ensemble et vers la phrase, *Tutto annunzia de' Numi il furore*. Il était évident que Mme Mallibran ménageait ses moyens pour le second acte ; mais l'effet du morceau en a recu un notable dommage.

Dans les deux duos du second acte, *Se la vita ancor t'è cara*, et *Ebben! a te ferisci*, Mme Mallibran a retrouvé la plus grande partie de ses moyens ; ce n'est qu'à la fin du dernier que la fatigue s'est fait apercevoir de nouveau ; mais alors le succès était complet, quoique peut-être le public ne sache point encore quelle est la portée de cette cantatrice. Quant à moi, je puis lui prédire la plus brillante réputation, si sa santé se fortifie ; car la nature lui a donné tout ce qui fait les grands talens ; l'expérience fera le reste.

THÉATRE ROYAL DE L'ODÉON.

Le Dernier Jour de Missolonghi,

DRAME EN TROIS ACTES DE M. OZANEAU, MUSIQUE DE M. HÉROLD.

Le dévouement héroïque des défenseurs de cette malheureuse cité, qui a fixé les regards du monde entier pendant près d'un an, leur valeur prodigieuse et leur sublime amour de la liberté, ont ému tous les cœurs généreux, et sont encore présens à toutes les mémoires. Considérés sous l'aspect dramatique, les événemens du siége et de la prise de Missolonghi présentaient trop de ressources pour de grands effets de théâtre pour être oubliés par les auteurs de mélodrames, de drames et d'opéras; aussi a-t-on vu des pièces relatives au sujet ou à d'autres analogues sur tous les théâtres, depuis ceux des boulevards jusqu'à celui de l'Opéra; car le *Siége de Corinthe* n'est qu'une allusion à celui de Missolonghi.

Le drame nouveau de M. Ozaneau a un intérêt plus direct que celui qu'on a arrangé sur la musique de Rossini; car il ne roule pas, comme ce dernier, sur une fille qui court après le vainqueur de son pays pour s'en faire épouser. L'amour qu'on trouve dans le *Dernier Jour de Missolonghi* (car il faut bien qu'il y ait de l'amour dans une pièce de théâtre) est grave comme le sujet du drame, et n'est qu'un accessoire. De nobles sentimens, exprimés en beaux vers, et le tableau déchirant de malheurs inouis, sont les objets principaux du poète. Son drame n'est point exempt de défauts; il en a même d'assez considérables, dont le principal, qui résulte du sujet, est de prolonger une situation désespérée et le tableau d'une longue agonie. Pour éviter, autant que cela se pouvait, la monotonie de cette situation, M. Ozaneau transporte la scène, au second acte, dans le camp des Turcs; mais il me semble que le ton de gaîté brutale de ces Turcs tranche d'une ma-

nière peu satisfaisante sur le reste de l'ouvrage. Il manque d'ailleurs de vérité, car un Turc, et surtout un pacha, n'est pas si grand parleur que celui de M. Ozaneau. Le troisième acte est rempli d'un intérêt effroyable, celui des derniers momens de la ville héroïque.

Le dernier Jour de Missolonghi n'est point un opéra, mais un drame, dans lequel on a placé trois ou quatre morceaux de musique et une ouverture. M. Hérold, en composant cette musique, semble s'être souvenu du peu de chances de succès qu'un auteur trouve à l'Odéon, car ses morceaux offrent un air de négligence qui ne lui est point ordinaire. Son ouverture, formée de quelques-uns des motifs d'un air du second acte et d'un chœur du troisième, est cousue par des traits à la manière Rossinienne, qui sont maintenant si usés que l'auteur lui-même les dédaigne et les a abandonnés. On trouve au premier acte une espèce de chant national, qui, malheureusement, manque de couleur locale et qui est trop modulé. Les couplets que chante Léon, au second, sont plus piquans, et l'instrumentation en est élégante. Quant au chœur du troisième, que plusieurs journaux ont présenté comme le meilleur morceau, il m'a semblé qu'il n'a rien de neuf, et qu'il n'est que convenable. Je suis persuadé que M. Hérold porte sur cette légère production le même jugement que moi, et je n'insisterai pas sur sa faiblesse.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

3me Séance.

On accuse souvent le public d'indifférence pour le vrai beau; mais ce reproche est injuste. La mode l'écarte quelquefois de la bonne route, mais il y revient avec plaisir. Il a besoin d'être guidé, mais il se laisse facilement per-

suader par les conseils de la raison. Il a quelquefois des préventions peu réfléchies, mais il n'y tient que jusqu'à ce qu'on lui en démontre la fausseté. Ainsi, grace à l'influence de certains journaux qui jugent de tout sans rien connaître, l'Ecole royale de Musique était tombée dans le discrédit ; chacun affectait du mépris pour un établissement dont on oubliait les services passés; mais cette école a ressaisi sa supériorité d'exécution, et le public est revenu en foule. C'en est fait : les concerts de l'Ecole royale de Musique sont à la mode, et bientôt on considérera comme une faveur le droit d'y être admis. La plus brillante assemblée se trouvait réunie dimanche dernier dans la salle des *Menus-Plaisirs*, et l'on a été forcé de renvoyer beaucoup de monde, que l'exiguité de la salle n'a pas permis de placer.

Beethoven, qui ne jouissait naguère en France que d'une célébrité de tradition, faisait encore les frais d'une partie de ce concert mémorable. Sa symphonie en *ut* mineur ouvrait la séance. Un certain frémissement de l'auditoire, précurseur du plaisir qu'on allait éprouver, se manifestait dans toute la salle, quand le début de cet ouvrage colossal s'est fait entendre avec une véhémence, une force, une énergie dont il n'y a point d'exemple. Jamais l'oreille de l'illustre auteur de ce chef-d'œuvre n'a été émue par une semblable exécution. Il n'y a qu'un cri parmi les artistes étrangers qui abondent en ce moment à Paris; c'est celui de l'admiration pour une perfection qui dépasse presque les bornes des facultés humaines. Le premier morceau, salué par une triple salve d'applaudissemens, semblait ne pouvoir être surpassé par aucun effet; mais les détails délicieux du menuet, exécutés avec une perfection inouïe, s'enchaînant tout-à-coup et d'une manière inattendue avec la marche du finale, morceau qui rappelle les héros d'Homère, a excité un enthousiasme tel qu'il n'a pu se contraindre, et qu'il a éclaté pendant l'exécution par des acclamations unanimes. Il est vrai que l'orchestre s'y est surpassé ; jamais énergie semblable n'avait frappé les auditeurs : on était saisi d'une sorte de stupeur qui

se manifestait sur toutes les physionomies. Je l'avoue, je ne croyais pas que la musique pût atteindre à de pareils effets. Honneur à vous, symphonistes admirables! Honneur à vous! vous n'avez point de rivaux.

C'est une épreuve bien redoutable que d'arriver après de pareils effets; tout pâlit, tout se décolore plus ou moins. Cependant la manière expressive et parfaite dont Ponchard avait dit le récitatif du bel air des *Abencérages* de M. Chérubini, avait fixé l'attention du public et décidé des émotions d'un autre genre, quand un enrouement, survenu à ce chanteur, par suite des fatigues d'une représentation de la veille, a trahi ses efforts et diminué le plaisir que son début avait promis. Heureusement, il est homme à prendre sa revanche.

Le troisième morceau du concert était une fantaisie pour la flûte, composée et exécutée par M. Guillou. Cet artiste y a fait preuve de talent et a mérité le suffrage des connaisseurs qui assistaient à la séance. On a seulement regretté qu'il n'eût pas choisi un morceau dont l'orchestre eût affiché moins de prétention après ce qu'on venait d'entendre. Il y a peut-être un défaut de tact dans cette grosse caisse et ces cymbales à propos d'un solo de flûte; mais il ne porte point préjudice au talent de M. Guillou, et rien ne peut justifier les attaques dont cet artiste estimable a été l'objet. Le talent, de quelque nature qu'il soit, est soumis à l'empire de la critique, si celle-ci s'exerce avec mesure; mais la personne et les actions de celui qui se consacre aux plaisirs du public doivent être respectées.

Un air assez médiocre de Mercadante, fort bien chanté par Mme Cinti-Damoreau, suivi d'une fantaisie pour le violon, où M. Habeneck a fait admirer la souplesse de son archet, ont terminé la première partie du concert. La seconde a commencé par l'ouverture d'*Egmont*, de Beethoven, morceau qui aurait excité des sensations plus vives, si celles qu'avait produites l'ouverture avaient été moins récentes. Le commencement a paru un peu vague; mais l'explosion qui se manifeste aux cent dernières mesures a ranimé l'attention et fait renaître l'enthou-

siasme. Cet effet tient de la nature de celui de la symphonie ; après des compositions d'un autre genre, on en aurait encore mieux senti le mérite.

Quelques morceaux de musique sacrée, de M. Chérubini, puisés dans le répertoire de la chapelle du Roi, ont fourni la matière du reste du concert. Un *Kyrie* en *sol*, d'une coupe large et simple, a présenté d'abord de belles masses d'harmonie, disposées avec le goût et l'élégance qui appartiennent en propre à ce grand maître. Ce morceau fut suivi de la marche du sacre de S. M. Charles X, où l'on trouve une suavité angélique. Mais ce qui mérite la palme est sans contredit le *Gloria* en *ut* qui a terminé le concert. Il est impossible d'imaginer rien de plus vigoureux que le motif principal, ni de plus riche dans ses développemens que la fugue qui couronne cette production. Le *stretto* de cette fugue donne lieu à de si belles combinaisons, à de si beaux effets, à tant de variété, qu'on peut assurer que cette composition est au premier rang parmi les plus belles du genre. L'exécution, tant des chœurs que de l'orchestre, a été ce qu'on peut concevoir de plus parfait.

La même émotion, dont j'ai parlé à propos des autres concerts, se faisait remarquer à la sortie de celui-ci; elle tenait du délire. On ne pouvait croire à ce qu'on venait d'entendre, et, pendant près d'une heure, les corridors furent remplis de gens qui s'abordaient en jetant des cris d'admiration. Voilà ce que la musique seule peut produire, voilà ce qui met cet art si fort au-dessus des autres. La poésie, la peinture, satisfont l'esprit, émeuvent même dans certains cas, mais jamais avec cette violence. Tout doit céder à une semblable puissance. Il y a, on n'en peut douter, des hommes qui sont peu sensibles à la musique; mais je voudrais les voir soumis à l'action d'un orchestre semblable à celui de la société des concerts; je ne crois pas qu'ils y resteraient insensibles, à moins qu'ils ne fussent sourds. On ne saurait trop le répéter, un orchestre semblable est le beau idéal de la musique.

FÉTIS.

CONCERT DE M. DE BÉRIOT,

SALLE CHANTEREINE.

Le désir d'entendre M. de Bériot, avait attiré samedi une société nombreuse et choisie dans la salle de la rue Chantereine; la grande quantité de concerts donnés cet hiver pouvait faire craindre que les derniers fussent peu suivis; mais que ne peut le nom d'un artiste tel que M. de Bériot! Les nombreux amateurs sont accourus, et ne laissaient apercevoir aucun vide dans leurs rangs. La soirée commençait par un trio pour violon, piano et violoncelle, composé par M de Bériot sur des motifs de *Robin des Bois*, et exécuté par MM. Liszt, Vaslin et l'auteur. Ce morceau a produit beaucoup d'effet; M. de Bériot surtout y a fait remarquer cette pureté de son admirable, cette justesse parfaite, et ce fini précieux qui sont les caractères distinctifs de son talent. Un duo *d'Armide*, de Rossini, faiblement chanté par M. Domange et Mlle Amigo, est venu calmer ensuite l'enthousiasme. M. Vaslin s'est fait applaudir justement dans des variations de Rode, arrangées pour le violoncelle. Cet artiste tire de son instrument un son volumineux, et chante bien; malheureusement l'effet de son morceau a été gâté par un *fa* ♮ qui, s'est rencontré sous ses doigts en terminant ses variations qui étaient en *sol*. M. Richelmi qui a chanté ensuite un air italien, possède une vocalisation facile; mais sa voix est faible, peu étendue, et son intonation n'est pas toujours irréprochable.

M. de Bériot a excité les plus vifs transports dans un air varié de sa composition, qui terminait la première partie du concert. Ce virtuose cherche moins à faire de grandes difficultés qu'à chanter avec goût sur son violon; il aime mieux charmer son auditoire par un certain charme indéfinissable qui constitue le talent des artistes supérieurs, et

par la pureté et la douceur des sons qu'il tire de son instrument, que de l'étonner par des tours de force qui ne sont que de la difficulté vaincue.

Une fantaisie pour piano et violon, sur des motifs de *Moïse*, composée par M. de Bériot, et exécutée par M. Liszt et l'auteur, a ouvert la seconde partie, il a fait le plus grand plaisir. Ce morceau était suivi d'un duo de *l'Italiana in Algeri*, fort médiocrement chanté par M. Richelmi, et une basse-taille qui n'était point annoncée, et que nous ne connaissons pas. M. Liszt a recueilli ensuite de nombreux applaudissemens dans les grandes variations de M. Henri Herz sur des motifs du *siége de Corinthe*; la prodigieuse agilité de ses doigts, la grace et la vigueur de son jeu, ont charmé l'auditoire, composé des premières notabilités de la capitale. L'air de *Sigismond* (*Ah se m'ami*) que M. Pasta avait introduit dans *Romeo e Giulietta* qui a succédé à ce morceau, a été bien médiocrement chanté par Mlle Amigo. Cette brillante soirée s'est terminée par un air varié, composé et exécuté par M. de Bériot. Rien ne peut surpasser l'enthousiasme que les artistes et les amateurs ont fait éclater après ce morceau; leurs nombreux applaudissemens ont prouvé au bénéficiaire le plaisir qu'ils avaient éprouvé en l'écoutant.

La partie vocale n'était pas la plus brillante du concert, car elle était confiée à MM. Richelmi, Dommange et à Mlle Amigo, dont la charmante figure ne peut suppléer à l'absence de talent. E. F.

— M. Schunke, l'un des pianistes les plus brillans de cette époque, donnera dimanche, 20 de ce mois, une soirée musicale dans les salons de M. Pape, rue de Valois, n° 10, et rue des Bons-Enfans, n° 19.

En voici le programme.

PREMIÈRE PARTIE.

1° Duo pour deux pianos (M. S.) sur la marche d'*Élisabeth*, de M. Rossini, composé par M. Schunke, exécuté par M. Liszt et l'auteur.

2° Duo de M. Rossini, chanté par Mme Robert et M. Domange.

3° Première partie du troisième concerto pour le piano, de M. Ries, exécutée par M. Schunke.

4° Romance composée et chantée par M. Panseron.

5° Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Habeneck.

6° Air de Mozart, chanté par Mme Robert.

7° Souvenirs d'Irlande, fantaisie (M. S.) pour le piano, sur des airs nationaux irlandais, composée et exécutée par M. Schunke.

DEUXIÈME PARTIE.

1° Solo pour la harpe, composé et exécuté par M. Foignet.

2° Adagio et rondo (M. S.) pour le piano, composés et exécutés par M. Schunke.

3° Romances chantées par Mme Robert.

4° Souvenirs de la *Cendrillon*, de M. Rossini, grande fantaisie (M. S.) concertante pour le piano et violon, composée et exécutée par MM. Habeneck et Schunke.

5° Symphonie de Beethoven (en *la*), arrangée pour deux pianos à huit mains par M. Bertini, exécutée par MM. Bertini, Liszt, Sovinsky et Schunke.

On trouvera des billets chez MM. Pacini, boulevard des Italiens, n° 11; Pleyel, boulevard Montmartre; Sieber, rue des Filles-Saint-Thomas, n° 21; Schlesinger, rue Richelieu, n° 97; Richault, boulevard Poissonnière, n° 16; Petit, passage Vivienne; Pape, rue de Valois, n° 10, et rue des Bons-Enfans, n° 19; et Schunke, rue des Filles-Saint-Thomas, n° 20.

Prix des billets : 10 francs.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Dresde. Cette ville possède deux théâtres d'opéra, l'un italien, l'autre allemand; tous deux ont eu de brillantes soirées depuis le commencement de cette année. Plusieurs représentations de *Don Juan,* de Mozart, ont été données avec succès dans le courant du mois de janvier. Le rôle de donna Anna était chanté par Mme Devrient (fille de la célèbre actrice allemande Mme Schrœder), qui, dans son extrême jeunesse, s'était fait admirer dans le personnage d'*Evelina,* de *la Famille Suisse,* de Weigl. On accorde des éloges à son jeu, à la beauté de sa voix, à ses progrès dans l'art du chant, et aux graces de son extérieur. Mme Sandrini, femme du ténor de ce nom, jouait *Elvira;* malheureusement la beauté de sa taille et de ses traits ne pouvait faire oublier la médiocrité de son chant; elle produisait à Dresde à peu près le même effet que Mlle Amigo dans le même rôle à Paris. Quant à Mlle Schiasetti, qui s'était chargée de celui de *Zerlina,* on a trouvé son jeu et son chant maniérés. Il est assez difficile, en effet, de comprendre comment elle a consenti à se charger de ce rôle, qui ne convient nullement à ses moyens.

Wœchter, qui ne manque ni de comique ni de mordant, et qui aurait été très bien placé dans Leporello, fut tout-à-fait insignifiant dans le rôle difficile de don Juan. Rubini, frère de celui qu'on a entendu à Paris, s'est assez bien tiré de *don Ottavio,* et Zezi fut satisfaisant dans le commandeur et dans la statue.

L'*Elisabetta* de Rossini, qui devait suivre immédiatement *Don Juan,* n'a paru sur la scène que le 6 février, à cause d'une indisposition de Mme Palazzesi. Cette cantatrice, douée de beaucoup d'ame et d'énergie, s'est fait applaudir dans le personnage principal. Mme Veltheim l'a très bien secondée dans le rôle de Matilde, et principalement dans le duo *Pensa che sol per poco.* Le chant plus

que médiocre du ténor Bonfigli a fait regretter que Rubini n'eût pas été chargé du personnage de Leicester. Pesadori (*Norfolk*) a chanté moins faux que de coutume.

Le théâtre allemand a été alimenté depuis le commencement de l'hiver par deux compositeurs français : *la Dame Blanche*, de Boieldieu, et *le Maçon*, d'Auber, ont eu un succès toujours croissant. Mmes Wœchter et Sandrini, qui alternent aux deux théâtres, ont chanté supérieurement le duo des deux commères du troisième acte du *Maçon;* presque toujours ce morceau a été redemandé.

Le Barbier de Séville, traduit en allemand, n'a pas été aussi heureux, quoique les rôles de Rosine et d'Almaviva aient été bien chantés par Mme Veltheim et par Babbnig. Tout le sel de cette spirituelle composition s'évapore dans une langue qui n'est pas propre à ces sortes de choses.

Madrid. On sait que le roi d'Espagne a accordé l'entreprise du théâtre italien à trois grandes maisons de commerce de cette capitale. Un des entrepreneurs vient de faire un voyage en France et en Italie pour engager des sujets capables de les seconder dans leur entreprise. Leur troupe est maintenant composée comme il suit : Galli, qui a quitté le théâtre italien de Paris, remplira à la fois les fonctions de *primo buffo* et de directeur; Mlle Marietta Albini, qui est comptée parmi les plus habiles cantatrices italiennes, est engagée de nouveau pour les *prima donna;* Adele Cesari et Clelia De-Velo rempliront ceux de *primi musici* et de *prime donne contralto;* et une nouvelle cantatrice, Josephine Spontoni, qui, dit-on, offre de grandes espérances, alternera avec Mlle Albini pour les *prime donne soprano*. Les ténors sont Jean Lombardi et Ignace Pasini, et le second *primo buffo cantante* est Raphael Benetti.

Les entrepreneurs ont senti la nécessité d'avoir un directeur de la musique, et ont nommé en cette qualité M. Carnicer, auteur de plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque *Adele di Lusignano* et *Elena e Costantino*. Les habitans de Madrid espèrent beaucoup de la composition de cette nouvelle troupe.

VENISE. Dans la dernière soirée des représentations du Carême, Mme Favelli, qui avait eu le don de charmer le public vénitien au théâtre de la *Fenice*, et qui était au moment de partir pour Vienne, a été rappelée sur la scène après que l'opéra fut achevé, et y fut retenue plus de dix minutes pour y recevoir les applaudissemens des amateurs et une pluie de portraits d'elle et de vers à son honneur. Cette cantatrice, qu'on a entendue avec peu de plaisir à Paris, il y a quelques années, paraît avoir acquis par le travail un talent distingué.

MILAN. La saison d'hiver est terminée ; celle du printemps va s'ouvrir. *Otello*, de Rossini, est le premier ouvrage qui sera joué sur le théâtre de *la Scala*. La composition de la troupe est comme il suit : Mme Lalande (*Desdemona*) ; Bernard Winter (*Otello*) ; Gentili (*Rodrigo*), et Dominique Winter (*Jago*).

Le 25 mars, un concert a été donné à la Société *del Giardino* au bénéfice de Mme Lalande. La composition de ce concert, qui convenait parfaitement à un public italien, aurait paru fort extraordinaire à des Français ; la voici : *Première partie*. 1° Duo du *Turco in Italia* (*d'un bell' uso de Turchia*), chanté par Biondini et Marani ; 2° air d'*Annibale in Bitinia*, de Nicolini, chanté par Mme Corbella ; 3° quintetto de *la Calzolaia*, de Guglielmi, chanté par Mmes Lalande et Corbella, et par Reina, Biondini et Marani ; 4° duo de *Bianca et Faliero*, chanté par Reina et sa femme ; 5° cavatine écrite par un musicien peu connu nommé *Florio*, et chantée par Mme Lalande. *Deuxième partie*. 1° Cavatine de *Camilla* (*Quanto è dolce, o buona gente*), chantée par Biondini ; 2° duo de Fioravanti (*Con paziensa sopportiamo*), exécuté par Mme Lalande et Biondini ; 3° air de *Zelmira*, chanté par Reina ; 4° duo *del posto abbandonato* (*Non temer mio bel cadeto*), chanté par Mme Corbella et par Marani ; 5° Variations de Donizetti, chantées par Mme Lalande.

— Toutes les troupes chantantes de l'Italie s'organisent en ce moment pour les diverses saisons de l'année. Voici la composition de celle d'Ancône pour le printemps : Mme

Santina Ferlotti, *prima donna;* Ippolita Ferlotti et Anna Alberti, *primi musici;* Cesare Badiali, *primo basso serio;* Giovanni Loira, *primo tenore;* Luciano Bianchi, *basso serio.* Le premier ouvrage qu'on représentera sera l'*Assedio di Corintho.*

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

1° *Grandes suites, dites suites anglaises*, pour le clavecin, composées par J.-Séb. Bach, n° 1 et 2. Chez Péters à Leipzig.

2° *Grandes suites, dites suites anglaises*, etc., n° 1 et 2. Chez Trautwein à Berlin.

C'est toujours avec un vif intérêt que nous signalons toute *addition* de la part de notre siècle à la précieuse *hérédité* des artistes anciens. C'est aussi avec ce sentiment que nous considérons cette publication des *Suites anglaises*, commencée depuis long-temps par Péters, et continuée par Trautwein.

Les retours, chaque jour plus fréquens, des véritables amateurs de musique à Sébastien Bach, comparés avec l'éloignement qu'ont montré pour lui ses successeurs les plus immédiats, seront représentés comme des faits remarquables et importans dans l'histoire de la culture de notre art, aussitôt que l'édition de ses grandes créations, et particulièrement de sa messe en *si mineur*, que Nægeli a promise à la grande satisfaction des amis de l'art et des artistes, ainsi que celles d'un nombre assez considérable de ses petites musiques d'église, nous en fourniront l'occasion. Jusque-là, notre devoir le plus puissant est de recommander ces nouvelles publications et d'en démontrer l'utilité.

Quelque grand, quelque sublime que Bach se montre dans toutes les branches de la composition (l'opéra excepté), on ne peut méconnaître que dans l'immense quantité de petites productions qu'il a écrites en partie pour le

besoin de l'enseignement du moment, il s'en trouve beaucoup qui ne sont point propres à replacer nos contemporains au point de vue d'où ils puissent comprendre ce maître ancien. Mais, arrivé une fois à ce degré, on découvrira en foule, même dans de pareils ouvrages, des étincelles de cette force d'esprit, des traits qui font reconnaître cette main du maître, et compensent ce qui peut s'y rencontrer de faible ou de vieilli. Puisse-t-on par cette raison ne pas renoncer à conserver au monde tout ce que Bach a créé pour lui! Seulement, pour procéder aux succès, il faut mettre de prime-abord en lumière tout ce qu'on connaît de meilleur de lui : cela donnera du goût pour les productions moindres, tandis qu'on ne ferait que créer des préjugés contre les meilleurs ouvrages, s'ils étaient précédés par les plus faibles.

Parmi tous les éditeurs de ces travaux, le plus actif et le plus clairvoyant est Naegeli, auquel nous devons entre autres les éditions de *l'Art de la Fugue* et du *Clavecin bien tempéré*, et qui vient d'y mettre le sceau par la grand'messe qu'il nous a promise. Après lui viennent MM. Poelchau et Simroch, avec leurs éditions du *Magnificat* et de la messe en *la* majeur, Breitkopf et Haertel avec celle des motets et des *préludes d'orgue* et surtout de la musique gigantesque *Ein Feste Burg*, et Peters avec les œuvres de piano. Il reste encore à ces honorables concurrens, indépendamment des grandes choses, une foule de moindres, même de la musique religieuse d'une exécution facile, mais d'un grand mérite, et des compositions pour l'orgue qui n'ont pas leurs pareilles. Puisse ce noble zèle être guidé dans ses choix par l'intelligence!

Dans les *suites anglaises*, chaque cahier contient peut-être quelques parties faibles, mais en même temps des morceaux incontestablement précieux : les préludes richement développés, des morceaux détachés, les gigues si pleines d'idées, les sarabandes profondément nobles, sont un trésor de musique auprès duquel les compositions religieuses modernes paraissent sèches, pauvres et frivoles. Ces morceaux appelés *danses* sont si sérieusement conçus

qu'on est involontairement conduit à les comparer avec ceux du genre le plus élevé.

Nous les recommandons particulièrement aux professeurs de piano qui, avec des moyens d'exercice techniques, y trouveront en même temps l'occasion d'éveiller chez leurs élèves le pressentiment d'un art sublime, et de leur ouvrir la voie pour les plus grands ouvrages du passé, pour ceux de notre grand contemporain Beethoven et des grands artistes à venir. Puissent les derniers cahiers des *suites* paraître bientôt !

École pratique d'orgue, contenant six sonates pour deux claviers et pédale obligée par J. Seb. Bach, à Zurich, chez Naegeli et compagnie.

On trouve au plus haut degré le mérite qui distinguait ce maître sublime dans cet ouvrage où le compositeur a traité la plus grande partie des morceaux pour deux claviers, non-seulement d'après les règles établies des contre-points divers, mais aussi dans la forme d'une fugue à deux sujets où la pédale vient comme voix auxiliaire, remplir les vides de l'harmonie, et reprend à propos l'exécution du thème fondamental. Les morceaux séparés des sonates qui ne sont pas travaillés de cette manière, mais sont coupés vers le modèle ordinaire d'un morceau de musique, se distinguent particulièrement par le dessin et par des mélodies d'une grande richesse; de telle sorte qu'il serait très difficile de donner, dans un ouvrage si accompli, la préférence à tel ou tel morceau.

Comme Seb. Bach, non-seulement touchait des deux claviers avec une égale facilité, mais qu'il se servait aussi parfaitement de la pédale, et que tous ces morceaux sont fort difficiles, nous ne les recommanderons qu'aux organistes qui possèdent déjà beaucoup d'exécution et viseraient à la perfertion pour marcher sur les traces de ce grand maître. Cependant, pour produire l'effet qu'on doit se proposer, il faut apporter une grande circonspection dans le choix des registres, qui est d'ailleurs abandonné à la volonté de l'exécutant.

(*Extrait de la* Gazette Musicale de Berlin, *du* 26 *mars* 1828.)

ANNONCES.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Grande symphonie pour orchestre de C.-M. de Weber, arrangée pour piano à quatre mains, d'après la partition originale. A Offenbach-sur-le-Mein, chez J. André.

— Concertino en forme de scène chantante pour clarinette, avec accompagnement de 2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, trompettes et tymbales, composé par H. Neumann, œuvre 19, d'après le manuscrit original. Même adresse.

— Sérénade en forme de pot-pourri pour une clarinette en *mi* ♭, 3 clarinettes en *si* ♭, petite flûte en *fa*, 2 bassons, 2 cors, trompette, serpent, trombone, basse et guitare *ad libitum*, composée et dédiée à la société de musique de Zurich par André Spœth, œuvre 54. Même adresse.

— *Amicitia*, grand trio pour 3 flûtes, par Ch. N. Weiss, op. 96. Bonn, Simrock. Prix : 4 fr.

— Grand trio pour 3 flûtes, par Raphael Dressler, op. 64. Même adresse.

— *Hommage aux Dames*, répertoire de nouvelles compositions pour le piano, par Charles Czerny, cahiers 1 et 2. Vienne, Tobie Haslinger.

— Variations brillantes pour le piano à 4 mains sur un thême favori de l'opéra *Il Cociato*, par Ch. Czerny, œuvre 125. Vienne, chez Tobie Haslinger.

— Fantaisie élégante ou pot-pourri brillant sur les thêmes favoris de l'opéra *la Dame Blanche* pour le piano, par Ch. Czerny, œuvre 131. Même adresse.

— Trio pour flûte, violon et violoncelle, composé par Gaspard Kummer, de la chapelle du duc de Saxe-Cobourg, op. 32. Offenbach-sur-le-Mein, chez J. André.

Le même ouvrage pour flûte, clarinette et basson, même adresse.

— Collection de polonaises pour le piano, composées par Michel Oginski. Varsovie, chez Brezezina.

— Scena ed Aria per il soprano con accompagnamento di piano-forte, composita per uso della signora Grünbaum da Carlo-Maria di Weber. Berlin, Schlesinger.

— Cinquième concerto pour la flûte, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, par A. B. Fürstenau, première flûte de la chapelle du roi de Saxe, œuvre 52. Brunswick, au magasin de musique de J.-P. Speht.

— Polonaise pour le violon, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, par J. Kallinoda, maître de chapelle du prince de Furstenberg, œuvre 8. Même adresse.

— Concerto pour flûte, avec accompagnement de 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, trompettes et timbales, par Gaspard Kummer, œuvre 33. Offenbach, André.

— Trois sérénades pour piano et guitare, composées par J. Amon, œuvre 123. Même adresse.

PUBLICATIONS FRANÇAISES.

Ah! perfide, sperguiro... Scène et air pour voix de Soprano [1], avec accompagnement d'orchestre ou piano, composé par *L.-V. Beethoven.* Prix : 12 fr.

Le même, avec le seul accompagnement de piano, 6 fr.

Paris chez A. Farrenc, rue des Petits-Augustins, n° 13.

Charles Schwencke, op. 24. Variations brillantes pour piano solo. Prix : 4 fr.

Le même, op 25. Duo concertant pour piano et violoncelle ou violon. 7 fr. 50 c.

Le même, op. 26. Duo concertant pour piano et violon. 6 fr.

Le même, op. 27. Grand duo concertant pour piano et violoncelle ou violon. 9 fr.

— Rondo pastoral pour le piano, sur les couplets de l'introduction de *Masaniello*, composé par Sovinski; op. 8.

(1) Ce morceau a été chanté par madame Stockhausen dans plusieurs concerts, et notamment au deuxième concert spirituel de cette année.

Prix : 5 fr. A Paris, chez Frère, éditeur et marchand de musique, galerie des Panoramas, n° 16.

— Marche nocturne du troisième acte de l'opéra de *Virginie*, musique du chevalier Berton, arrangée pour le piano, et dédiée à l'auteur par Mesplet fils. Chez l'auteur, rue Bleue, n° 38. Prix : 2 fr.

— On trouve chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n° 16, les œuvres de M. Magnien, pour le violon et la guitare, dont la liste suit :

Premier duo pour violon et guitare ; op. 2. Prix : 4 f. 50

Deuxième duo, *id.;* op. 3 : 4 f. 50.

Troisième duo, *id.;* op. 4 (dédié à M. Eulenstein) : 6 fr.

Quatrième duo, *id.;* op. 6 (*id.*) : 6 fr.

Premier livre, *id.*, sur *Moïse*, op. 4 : 6 fr.

Deuxième livre, *id.* 6 fr.

Introduction et variations sur (schœne minka) et un air de *preciosa*, pour guitare. op. 7 : 4 fr.

Six andante, *id.;* op. 8 : 4 fr.

Fantaisie et rondo pour guitare, dédiés à don Dionisio Aguado ; op. 9 : 3 fr. 75.

Nocturne pour deux guitares, dédié à M. Aubery de Boulley ; op. 10 : 4 fr. 50.

Thème de *preciosa* varié, pour le violon, avec accompagnement de quatuor ou piano, dédié à M. Urhan; op. 11 : 5 fr.

Introduction et variations sur un thème original, avec accompagnement de quatuor ou piano, dédiées à M. Luce, président de la *Société philarmonique* de Douai ; op. 12 : 7 fr. 50.

AVIS.

A VENDRE un excellent *Stradivarius*, (violon solo de M. Alexandre Boucher) s'adresser chez lui, rue Montholon, n° 5, depuis 8 heures jusqu'à 10 du matin seulement.

COUP-D'OEIL

SUR LA SITUATION DES THÉATRES LYRIQUES DE PARIS.

A ne considérer que l'aspect extérieur des théâtres lyriques de la capitale, on serait tenté de croire que tout y est florissant. L'empressement du public pour tout ce qui offre quelque attrait, son indulgence pour ce qui est médiocre, son goût, chaque jour plus prononcé, pour la musique, et surtout pour la musique dramatique, semblent être en effet des preuves suffisantes de la situation prospère des administrations théâtrales, et de la solidité des entreprises de ce genre.

Mais si l'on pénètre dans l'intérieur des coulisses et dans les secrets des régies; si l'on interroge les caissiers et les agens comptables, et surtout s'ils parlent avec franchise, on est bientôt revenu de ces illusions. Le soir, on fait des recettes considérables; mais le matin celles-ci s'évaporent en dépenses que les habitués les plus constans des représentations n'aperçoivent pas. Et le pis, c'est que ces dépenses n'ont fait que s'accroître successivement depuis vingt ans, sans que les recettes soient devenues sensiblement plus fortes; en sorte que l'impossibilité de balancer les unes par les autres est devenu un fait irrécusable.

Je me propose d'examiner ici les causes de l'état de crise où se trouvent les théâtres, de rechercher l'origine de l'augmentation effrayante des dépenses, et surtout de celles qui ne tournent point au profit des plaisirs du public. Je présenterai aussi quelques idées sur les remèdes qu'on pourrait appliquer à ce mal très considérable; trop heureux si je puis contribuer à retarder ou à empêcher la ruine d'entreprises qui se rattachent si bien à l'art que je cultive.

L'Opéra, dont il faut parler d'abord, à cause du rang qu'il occupe parmi les théâtres, l'Opéra, comme je l'ai

prouvé dans une suite d'articles insérés dans la *Revue Musicale* [1], l'Opéra, dis-je, a toujours été une entreprise ruineuse, en ce sens que depuis la mort de Lulli, on n'a presque jamais pu couvrir les dépenses avec la recette. C'est la certitude de cette vérité qui a déterminé le gouvernement à s'en charger, et à porter dans les budgets une subvention plus ou moins considérable pour ce théâtre. La dite subvention s'est successivement élevée; elle est maintenant d'environ 900 mille francs, qui sont pris tant sur les fonds du ministère de l'intérieur que sur ceux de la liste civile; ce qui n'empêche pas qu'un déficit plus ou moins considérable ne se manifeste à la fin de chaque année, que ces déficit n'aient englouti quatre-vingt mille livres de rentes (qui formaient le fonds de la caisse des pensions, qui devaient être considérées comme un dépôt sacré, et qu'on a cependant vendus), et enfin qu'on n'ait été contraint à payer cette année une somme que le bruit public porte à plusieurs centaines de mille francs. Ce déficit deviendra bien plus considérable si le refus que les petits théâtres viennent de faire, de payer l'impôt prélevé sur eux jusqu'à ce jour par l'Opéra, est admis par les tribunaux, car ce que cet impôt produisait tenait une place importante dans le budget des recettes de l'Académie royale de Musique. Mais, quoi qu'il en soit, personne n'ayant le droit d'examiner ce que le roi fait de son argent, tant que l'intendant général de sa maison trouvera bon de payer les déficit, tout marchera à merveille.

Malheureusement on assure que M. le baron de la Bouillerie commence à trouver qu'ils se renouvellent un peu trop, et qu'il a résolu de fixer définitivement la subvention, déclarant que rien ne pourra le déterminer à accorder aucune somme au-delà de ce qui aura été jugé nécessaire. Cette détermination a fait revenir à l'idée qu'on a déjà eue d'affermer l'entreprise de l'Opéra, aux risques et périls de l'entrepreneur, moyennant une subvention annuelle. La difficulté consiste à fixer l'importance de cette subvention qui, si les tribunaux prononcent en faveur des

(1) Première année, nos 3, 4 et 5.

petits théâtres, ne pourra être au-dessous d'un million. Supposons toutefois qu'on s'accorde sur ce point, et examinons quel sera l'effet d'une régie particulière sur ce théâtre immense.

L'année dernière, on avait conçu le projet de charger la ville de Paris de l'entreprise des théâtres royaux, et particulièrement de l'Opéra; mais M. de Chabrol, préfet du département de la Seine, n'a pas paru goûter cette idée. Je crois qu'il en a bien jugé. Il suffit, pour le démontrer, de se rappeler quelques antécédens.

La ville de Paris se chargea de l'entreprise de l'Opéra à trois époques différentes : la première fois (1749) elle perdit *deux cent douze mille neuf cent neuf francs;* la seconde (1757), elle paya de sa caisse pour *un million deux cent mille francs* de dettes; la troisième (1789 à 1793), elle fit banqueroute. Si on l'en chargeait aujourd'hui, elle ferait des pertes beaucoup plus considérables, et l'on finirait par anéantir un spectacle qui fait honneur à la France; car si l'administration départementale voulait suivre sa marche ordinaire, la seule qui lui soit permise, il faudrait qu'elle mît en adjudication la fourniture des décorations, des machines, et même des artistes du chant, de la danse et de l'orchestre, afin de n'être pas exposée aux chances du caprice, des maladies, de la fuite, ou même de la mort de ses acteurs. On voit où cela mène

Restent donc les entreprises particulières. Lorsqu'il s'agit de théâtres ordinaires, elles sont le meilleur mode d'administration, parce que ce sont des parties intéressées au succès qui gèrent; mais il y a, à l'égard de l'Opéra, des circonstances qui méritent d'être prises en considération. Les voici :

L'entrepreneur particulier de ce spectacle ne serait pas propriétaire, mais fermier. Il n'aurait de jouissance que pour un temps plus ou moins limité; il faudrait donc que pendant la durée de son bail, il fît le plus de bénéfices qu'il serait possible, ou du moins qu'il maintînt ses dépenses au niveau de ses recettes, de quelque manière que ce fût. Or, le temps de son administration se partagerait en

deux époques qui seraient très différentes. Dans les premiers temps, le besoin d'attirer le public l'obligerait à ne rien négliger pour piquer sa curiosité, et à faire toutes les dépenses qui seraient nécessaires pour donner de l'éclat à son théâtre. Mais si ce luxe n'entraînait pas sa ruine, il changerait de méthode dans les dernières années de son bail. Dans la crainte qu'il ne fût pas renouvelé, il diminuerait successivement ses dépenses, tant du personnel que du matériel, et à la fin il n'y aurait plus que des acteurs rebutés du public, et des magasins vides ou remplis de guenilles. Fût-il le plus honnête homme, il ne pourrait agir autrement.

Soit que l'entreprise de l'Opéra reste entre les mains du roi, ou qu'elle devienne l'objet d'une concession à des particuliers, une question se présente. La voici : Peut-elle se soutenir avec une allocation fixe, et sans déficit? Je réponds négativement sans hésiter, et sans craindre de me tromper, car il y a dans une entreprise semblable des éventualités qu'on ne peut éviter, même avec de l'habileté. Un mal réel, mal auquel je ne connais pas de remède actuel, travaille toutes les administrations dramatiques et les conduit à leur perte : je veux parler des prétentions exagérées des acteurs et des chanteurs de nos jours, prétentions qui croissent en raison de la difficulté qu'on éprouve à les remplacer. Il y a un an que je faisais remarquer l'augmentation qu'avait subie l'emploi de Mme Saint-Huberti. Je disais qu'au lieu de 9,000 francs d'appointemens qu'on donnait à cette grande actrice, son emploi, partagé entre trois ou quatre personnes, coûtait 60,000 francs. J'annonçais que ces charges augmenteraient encore; je ne croyais pas toutefois que mes prédictions se réaliseraient sitôt. Depuis lors, des discussions survenues entre l'administration et Mme Cinti-Damoreau, ayant déterminé cette cantatrice à quitter l'Opéra, la nécessité a contraint le directeur de ce théâtre à accepter toutes les conditions qui lui ont été dictées par la fugitive, et maintenant les appointemens de celle-ci surpassent ce que coûtait tout le personnel du chant à l'époque où Gluck a fait jouer ses ouvrages à Paris. Qu'est-il

arrivé? de nouveaux engagemens ont été faits depuis lors sur le modèle de celui-là : l'antécédent est établi; il dominera désormais l'administration. On voit où mène un pareil état de choses; c'est un gouffre sans fond.

Mais, au moins, les ressources offertes pour l'avenir par les pièces ou par les compositeurs sont-elles de nature à faire espérer des succès assez brillans pour balancer ces causes de déficit? Examinons.

Rossini a fait une révolution dans la musique dramatique ; cette révolution ne s'est pas bornée à l'Italie; tous les théâtres, tous les systèmes en ont ressenti plus ou moins les effets. Avec le règne d'une musique forte est arrivée la nécessité de disposer les poèmes de manière à recevoir la musique nouvelle; de là, une foule de pièces reçues et de partitions écrites se sont trouvées hors d'état de servir, pour avoir trop attendu leur tour. Il était donc nécessaire de travailler dans les nouvelles idées. Cette nécessité reconnue, l'administration devait y encourager les poètes et les musiciens sans préjugés, sans préventions, sans distinction de personnes; elle devait demander du nouveau, mais elle ne devait point avoir d'opinion personnelle en faveur d'une manière ou contre une autre; elle ne devait point enfin exploiter la grande entreprise qu'elle est chargée de diriger au profit seulement de ses amis. Eh bien! tout ce qu'il était nécessaire que le directeur fît, il l'a négligé; tout ce qu'il ne devait point faire, il l'a fait. Aux lenteurs ordinaires de l'Opéra se sont joints des dégoûts auxquels on n'était pas habitué. Rebuté par des manières hautaines et suffisantes, ou par des procédés dépourvus de franchise, chacun s'est éloigné. Qu'en est-il résulté? c'est qu'il n'y a point d'avenir pour l'Opéra.

Rossini a promis d'écrire un ouvrage : je crois qu'il tiendra sa parole, et que *Guillaume-Tell* sera digne de son grand talent; mais lui-même a déclaré qu'il ne cédait qu'à la promesse qu'il a faite, et que cet opéra serait le dernier qui sortirait de sa plume. Voilà des ressources pour un an, car il ne faut plus compter sur cette idée

bizarre de l'arrangement du *comte Ory*, qu'on a été forcé d'abandonner. Que restera-t-il après? Rien. La santé de Boieldieu ne lui permet pas de se livrer au travail immense qu'exige un grand opéra. Malgré son succès, Auber ne veut plus travailler pour un théâtre où l'on perd trop de temps en préparatifs; convaincus que le goût d'un particulier est mis à la place de celui du public, et qu'on ne tient même plus compte des décisions du jury institué pour juger les pièces et la musique, les autres compositeurs ont pris la résolution d'utiliser leurs talens d'une autre manière. Je le répète, il n'y a rien pour l'avenir; il ne peut rien y avoir. Quand on s'en apercevra, quand la vérité que j'énonce viendra dessiller les yeux de ceux qu'elle intéresse, il sera trop tard, car il y a loin du désir d'avoir une pièce à l'idée d'un sujet heureux, à un bon poème, à une musique écrite, à un opéra appris et prêt à être joué. Je ne suis pas encourageant, je le sais; mais j'ai l'habitude de ne point me tromper sur de semblables matières.

Le Théâtre-Italien a été long-temps réuni à la direction de l'Opéra. De l'état le plus florissant il était tombé dans la décadence la plus complète. Une transaction a été faite avec M. Laurent, directeur du théâtre Anglais, et les deux genres de spectacles étrangers ont été réunis. Les premiers mois de l'entreprise de M. Laurent n'ont pas été satisfaisans; mais le renouvellement d'une partie des chanteurs a ramené les amateurs pour quelque temps. Les débuts de Mlle Sontag, ceux de Mme Mallibran, l'arrivée de Santini, qui possède une voix de basse assez belle, rendent quelque lustre à ce genre de spectacle. Toutefois, le maintien de l'entreprise est difficile; des charges lourdes pèsent sur elle. Par exemple, on a voulu conserver Donzelli, malgré l'engagement qu'il avait contracté avec Barbaja, au lieu d'engager un autre ténore lorsqu'il en était encore temps. Qu'est-il arrivé? c'est qu'on vient d'être contraint à payer un dédit de *cinquante-un mille francs* à l'entrepreneur napolitain, en sorte que Donzelli coû-

tera cette année *quatre-vingt-six mille francs*. La perte a été partagée entre la direction de la maison du roi, et M. Laurent.

Le renouvellement d'une partie du personnel est sans doute un point important. Sans les améliorations qu'on y a introduites, il n'y aurait plus eu d'existence possible; mais quel que soit l'attrait qu'il y ait pour le public dans le talent de MM^mes^ Mallibran et Sontag, il ne pourra empêcher que *le Barbier*, *Otello*, *la Donna del Lago*, *Sémiramide*, etc., n'aient rebattu jusqu'à satiété les oreilles du public. Il n'est point de chef-d'œuvre qui résiste à cent cinquante ou deux cents représentations, surtout quand c'est la musique du même compositeur qu'on a entendue sans interruption pendant neuf ans. Cependant l'administration n'essaie même pas de donner autre chose, parce qu'elle sait qu'il n'y a rien de passable dans ce qu'on fait maintenant. J'avais indiqué quelques ouvrages de l'ancien répertoire : il paraît que cet avis n'a pas été goûté. Peut-être n'a-t-on pas tort : mais encore une fois, que fera-t-on? qu'espère-t-on? Après les chanteurs que nous avons, il ne restera plus à essayer que Lablache, Tamburini, et Mme Lalande, car, si l'on y joint Rubini, c'est tout ce que l'Italie possède de remarquable. Pour les entendre, il faudra jouer encore *Otello*, *la Donna del Lago*, *Sémiramide* et *le Barbier*. D'ailleurs, ces chanteurs ont de longs engagemens avec Barbaja; d'ici à plusieurs années on ne pourra les entendre à Paris. J'avoue que tout cela me paraît un cercle vicieux dont on ne pourra sortir, et que l'existence du Théâtre-Italien me semble fort hasardée.

L'Opéra-Comique, tel qu'il existe au théâtre Feydeau, peut être considéré sous deux aspects : 1° son régime intérieur; 2° son personnel. L'un et l'autre ne sont point de nature à satisfaire. Examinons.

Dès son origine, formé de la réunion de quelques comédiens italiens, l'Opéra-Comique a été administré en société, en vertu de priviléges qu'on a renouvelés plusieurs fois. Soumis à la surveillance d'un premier gentil-

homme de la chambre du roi, les comédiens avaient cependant affranchi leur comptabilité des attributions de cette autorité; eux seuls administraient leur caisse. A la restauration, le premier gentilhomme est revenu, et a remplacé le préfet du palais qui, sous l'empire, avait aussi exercé une certaine juridiction sur les théâtres. Par suite de quelques embarras de peu d'importance, les sociétaires ont demandé au ministre de la maison du roi d'être déchargés du poids de leur administration : on leur a donné un directeur, et, depuis plusieurs années, ce directeur administre sous les ordres immédiats de M. le duc d'Aumont, en sorte que les comédiens n'ont plus pris aucune part à la gestion, et que leurs attributions se bornent à s'assembler une fois par an, pour entendre la lecture des comptes, mais sans contrôle.

En 1816, les frais et dépenses de toute nature, y compris les pensions de retraite, s'élevaient à 1,200 francs par jour. C'était déjà beaucoup; cependant on conçoit qu'avec le goût que le public montre pour ce genre de spectacle, il était possible de maintenir le théâtre dans un état de prospérité. Mais, par le peu de soin qu'on apportait à la réception des pièces, près de deux années se passèrent sans qu'on obtînt de succès productifs, et, comme je l'ai dit, des embarras se manifestèrent. Insensiblement, les frais journaliers s'accroissaient; néanmoins, à l'époque où le directeur nommé par l'autorité prit les rênes de l'administration, il paraissait que ces frais ne pourraient plus dépasser la somme de 1,700 francs, malgré l'augmentation considérable des charges de la caisse des pensions. Mais après le renvoi du premier directeur, M. de Pixérécourt, une vérité effrayante s'est montrée tout à coup, c'est qu'à moins d'élever les recettes à raison de 2,800 francs par jour, il n'y a point de possibilité pour l'Opéra-Comique de balancer ses dépenses et son revenu. Les frais d'administration qui, de 14,000 francs, se sont élevés à 50,000, les avantages dont on a gratifié quelques acteurs, les engagemens faits à tout prix, lors des discussions de l'année dernière entre l'administration et les sociétaires, l'aug-

mentation des chœurs et de l'orchestre, nécessitée par la nouvelle musique, et d'autres causes qui seront peut être toujours inconnues, ont amené cet état de choses.

Il y a déficit à l'Opéra-Comique; mais c'est le moindre mal. Disons la vérité, il y a cause de mort, et la banqueroute paraît inévitable, à moins que des remèdes prompts et efficaces ne soient administrés. En effet, comment égaler toutes les recettes l'une par l'autre à raison de 2,800 francs, tandis qu'on a trois mois de l'année (juin, juillet et août) pendant lesquels les recettes de 600 fr. sont considérées comme excellentes? On a beaucoup parlé de deux années consécutives où l'on a fait des recettes totales d'un million. A moins d'une pareille somme, on ne peut couvrir les dépenses; mais pour l'obtenir, il a fallu des circonstances extraordinaires et des succès qu'on ne trouvera peut-être pas d'ici à plusieurs années. Au lieu de combler le déficit qui existe, on n'a donc que le triste avenir de le voir s'augmenter chaque jour, et d'arriver au moment où les services ne pourront plus se faire. Une banqueroute est bien funeste, et la dignité du gouvernement, qui a fait administrer, ne permet pas d'y penser! quels remèdes opposer à une pareille situation? Voici ceux que je proposerais; je ne crois pas qu'il en existe d'autres.

Le gouvernement paierait le déficit, car il est prouvé que la société ne peut le faire, et cependant il faut payer. Il se chargerait aussi du service des pensions acquises et de celles résultant des engagemens qui ont été contractés jusqu'à ce jour; car il faut bien que ceux qui ont calculé leur existence sur ces pensions vivent. Mais on déclarerait qu'à l'avenir le sort des artistes et des employés sera comme celui des théâtres secondaires, c'est-à-dire qu'il n'y aura plus de pensions, et que chacun devra pourvoir à l'entretien de sa vieillesse par ses économies.

Le prix des places est resté le même qu'il y a vingt ans, et les dépenses pour les décorations, costumes, chœurs, orchestre, etc., sont plus que doublées : un pareil état de choses ne peut subsister sans la ruine des entreprises dra-

matiques; une augmentation d'un septième en sus du prix actuel des places est devenue nécessaire : en démontrant clairement au public la nécessité de cette augmentation, il ne refuserait pas d'y souscrire. Après quelques mois on aurait oublié la différence des prix, et les représentations ne seraient pas moins suivies qu'auparavant. Il en résulterait un accroissement de recette d'environ 120,000 francs au profit du théâtre, dans les années ordinaires, et de plus de 160,000 francs dans les bonnes années.

Un droit établi au commencement de la révolution par une loi qui aurait besoin d'être refaite, attribue aux hospices le prélèvement d'une portion du produit brut de la recette des théâtres et des concerts : ce droit est d'un dixième sur les théâtres, et d'un quart sur les concerts. Un faux principe de philantropie a servi de base à la loi qui établit ce droit. Il faut sans doute que les pauvres vivent et soient soignés dans leurs maladies; mais on ne doit ruiner personne pour remplir ce devoir. On a cru établir l'impôt sur les plaisirs du public, et l'on ne s'est point aperçu qu'on le fait payer à l'entrepreneur. Une entreprise dramatique est semblable en son but à toute autre spéculation commerciale : ceux qui la font y exposent leurs capitaux pour en tirer un bénéfice. Ces bénéfices sont plus éventuels que ceux de toute autre entreprise, et les capitaux y sont plus exposés; cependant, de toutes les spéculations de commerce, les théâtres seuls sont frappés de cet impôt. En l'établissant, on semble avoir supposé que toute recette est bénéfice, tandis que celles sur lesquelles on le prélève n'égalent souvent pas la moitié des dépenses; en sorte que ce n'est pas sur des bénéfices, mais sur une perte réelle que cet impôt se perçoit. Supposons qu'un spéculateur eut versé 500,000 francs dans une entreprise de théâtre, et que ses recettes brutes eussent égalé ses dépenses; il n'y aurait, en apparence, ni perte ni gain; mais si la recette et la dépense s'étaient balancées à un million, au bout de cinq ans le capital du spéculateur aurait disparu, car l'impôt des pauvres aurait été de cent mille francs chaque année. On voit

donc que ce n'est pas sur le revenu, mais sur le capital que cet impôt est assis.

Un exemple récent rendra cela palpable. Un virtuose vient de donner un concert qui a produit une recette de 600 francs; les frais étaient de 460 francs. Le bénéficiaire ayant négligé de transiger à l'avance avec l'agent des hospices, celui-ci exigea rigoureusement le droit, et préleva 150 francs sur la recette totale, ce qui, joint aux 460 francs de frais, faisait un total de 610 francs. Il fallut donc que l'artiste, pour prix de ses soins, de son temps et de son talent, ajoutât 10 francs à la recette.

Concluons de ce qui vient d'être dit, que l'impôt des pauvres, tel qu'il est établi, est injuste, vexatoire, immoral même, et qu'il est temps que le gouvernement s'occupe de la réforme de la loi qui l'établit, parce qu'elle est une des causes de l'état de crise où se trouvent la plupart des théâtres.

Au moyen des réformes et des mesures que je viens de proposer, le théâtre Feydeau, ou plutôt celui de l'Opéra-Comique, pourra exister encore, et même prospérer; mais elles entraîneront un changement de forme intérieure. La société devra ou subir des modifications, ou faire place à une direction intéressée, car les malheurs du théâtre ne viennent que de son mode d'administration.

Quant au personnel du théâtre, au genre des ouvrages et de la musique, aux usages établis pour la réception des pièces, la distribution des rôles, les répétitions, la mise en scène, etc.; ce sont des objets qui méritent un examen approfondi, dont je ne m'occuperai que lorsque l'Opéra-Comique sera reconstitué.

Le coup d'œil que je viens de jeter sur les théâtres lyriques n'a rien de consolant; mais j'ai cru devoir dire ce que je crois être la vérité, parce que les illusions ne me semblent bonnes à rien.

Je n'ai rien dit de l'Odéon, parce que la musique ne me paraît plus y exister que de nom.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

OTELLO. — Le BARBIER DE SÉVILLE. — Mme MALLIBRAN. — Débuts de SANTINI.

Pour les *dilettanti* de Paris, Desdemona et Mme Pasta étaient deux idées inséparables. Le peu de succès que Mlle Sontag avait eu dans ce rôle les avait confirmés dans l'opinion qu'aucune autre cantatrice ne pourrait l'aborder de manière à lutter avantageusement contre leurs souvenirs. Mme Mallibran vient de résoudre la difficulté; non que son jeu soit à l'égal de celui de la grande actrice; mais s'il n'est pas d'une pureté irréprochable, il a du moins du mouvement, de la verve, de l'originalité; il anime la scène, et ne laisse pas le spectateur froid ou distrait.

J'ai dit plusieurs fois, en comparant Mme Pasta aux cantatrices qui lui ont succédé, que si son exécution laissait quelquefois à desirer, sa pensée était toujours excellente. Mme Mallibran a aussi d'heureuses inspirations, surtout dans la tournure de ses fioritures; son expression est énergique; mais tout n'est pas également bon dans la manière dont elle dessine un rôle, ou même un morceau. Elle rachète les taches qu'on y remarque par une exécution d'autant meilleure que ce n'est pas seulement du mécanisme qu'on y trouve, mais tout ce qui constitue l'art de bien chanter joint à une grande flexibilté de sentiment. Aussi a-t-elle réussi complètement dans le rôle de *Desdemona*, l'un des plus difficiles qui soit au théâtre Italien. L'étendue de sa voix, qui réunit à la fois les belles cordes du contralto avec celle du soprano élevé, lui ont donné les moyens de varier la physionomie des morceaux au point de leur donner un aspect neuf et particulier. Je

n'en citerai point de préférence, parce qu'elle m'a paru être également bien dans tous. La phrase si belle *se'l padre m'abbandonna* du finale, que Mme Pasta rendait avec un accent si déchirant, avait pris dans la bouche de Mlle Sontag un air enfantin très différent de l'expression que l'auteur a voulu lui donner; mais Mme Mallibran l'a rendue avec une énergie et un effet vraiment admirables. Dans le dernier duo, elle a réuni toutes le facultés de son âme et de son talent, et est parvenue à porter à son comble l'enthousiasme de l'auditoire.

Le public, qui s'est tenu en garde jusque là sur les impressions que Mme Mallibran produisait sur lui, paraît avoir été vaincu sans retour dans Otello, et avoir enfin reconnu toute la puissance de ce beau talent. Ce qui me confirme dans mon opinion sur la prééminence future de Mme Mallibran à l'égard des autres cantatrices, ce sont les progrès considérables que je remarque dans son goût. Chaque jour ce goût devient plus pur, plus sage, et déjà elle n'abuse plus de la facilité qu'elle a reçue de la nature. Ce n'est plus l'ambition de faire beaucoup, mais de bien faire qu'elle montre. Qu'elle continue à suivre cette route, et bientôt elle n'aura plus de rivale

Toutefois, je dois insister sur une remarque que j'ai déjà faite : dans les morceaux d'ensemble un peu bruyans, on n'entend pas Mme Mallibran. Use-t-elle de ménagement pour ne point se fatiguer, ou bien sa poitrine ne lui permet-elle pas de forcer sa voix comme on y est obligé dans les grandes masses ? Mlle Sontag, avec sa douce voix, savait cependant produire de l'effet dans les morceaux les plus bruyans. Je crains que celle de Mme Mallibran ne manque de mordant pour ces choses, ce qui serait très fâcheux. Chacun a pu faire la même remarque dans *le Barbier*, où cependant la musique n'est pas bruyante.

La manière dont elle a joué le rôle de Rosine lui a concilié tous les suffrages, quoiqu'elle fût enrhumée. On ne la croyait point propre au genre bouffe, et cependant elle y a déployé beaucoup de gaité et de verve comique.

Santini, qui a débuté par le rôle de Figaro, a une belle

voix et une vocalisition assez facile. Il se démène beaucoup sur la scène; mais il ne me paraît pas trop bien comprendre ses rôles. Ses gestes ont beaucoup de ressemblance avec ceux des anciens arlequins. Il a eu du succès; toutefois il faut attendre pour le juger définitivement.

Levasseur, qu'on n'espérait plus revoir au Théâtre-Italien, a causé une agréable surprise aux amateurs en paraissant dans le rôle de Basile. On l'a beaucoup applaudi dans l'air de la *Calunnia*.

A quoi pensait donc l'orchestre à cette représentation du *Barbier?* Il est impossible d'accompagner avec plus de négligence, plus de mollesse qu'il ne l'a fait. Qu'il soit fatigué de jouer toujours la même chose, je le conçois; mais il y a, pour les musiciens qui aiment leur art, une conscience qu'ils ne doivent jamais trahir.

— La première représentation de l'opéra-comique en trois actes intitulé *les Rencontres*, aura lieu au théâtre Feydeau samedi 26. Cet ouvrage était reçu depuis longtemps, et des circonstances, qu'on rencontre trop souvent au théâtre, en avaient retardé l'apparition. On dit cependant que c'est une comédie gaie et spirituelle, qui aurait pu se montrer avec avantage beaucoup plus tôt.

On prépare au même théâtre la reprise de *Guillaume Tell*, musique de Grétry, dont le poème a été retouché, et dans lequel on a intercalé divers morceaux du même compositeur, notamment le duo de *Céphale et Procris*. M. Berton s'est chargé d'arranger toute la musique qu'on a ajoutée à l'ancien ouvrage.

CONCERTS.

Plusieurs soirées musicales ont eu lieu en moins de huit jours. Celle que Mme Robert a donnée à la salle de la rue Chantereine avait réuni une brillante société. Le chant y était en grande abondance; mais Donzelli et Mlle Mariconi, qui paraissaient mal disposés, ont chanté médio-

crement. La romance du cor, chantée par M. Panseron, et accompagnée par M. Mengal, est le morceau vocal qui a produit le plus d'effet. La musique instrumentale se composait d'un duo pour harpe et cor, exécuté par MM. Foignet et Mengal, d'un morceau pour la guitare, par M. Sor; d'une fantaisie de Lafont, pour le violon, jouée par M. Hauman, et d'un duo pour deux pianos, composé par M. Schunke, dans lequel l'auteur et M. Listz ont lutté d'habileté.

Ce dernier morceau a été l'occasion d'une lutte d'un autre genre. Il s'agissait de deux grands pianos sortis de deux fabriques différentes; l'un, construit dans les ateliers de M. Érard, était touché par M. Listz: le son en est volumineux et égal sur toute son étendue, et son mécanisme, construit sur un nouveau principe, est d'une grande facilité. L'autre, qui est sorti de la fabrique de M. Pape, et qui est un de ceux dont il a été rendu compte dans la *Revue musicale*, est brillant dans les dessus, et vigoureux dans les basses; mais son *medium* a paru plus faible. Celui-là était touché par M. Schunke.

Cet artiste a donné quelques jours après un concert dans les salons de M. Pape. Son exécution, foudroyante d'effet et de brillant, a fait en grande partie les frais de cette soirée, et a causé le plus grand étonnement à l'auditoire.

— Le concert donné dimanche dernier dans la salle de la rue de Cléry avait attiré peu de monde. Cette soirée organisée, dit-on, par les soins de M[lle] Amigo, au profit d'une famille malheureuse, doit avoir été peu lucrative pour les bénéficiaires. Le triste aspect d'une salle vide dans quelques parties avait glacé les exécutans et même les auditeurs, dont la plupart semblaient dormir.

Un air varié, composé par Beer, pour la clarinette, et exécuté par M. Sabon, était le premier morceau. Le son que cet artiste tire de son instrument n'est pas de bonne qualité, et son jeu manque souvent de fermeté et d'assurance. Levasseur a fait admirer ensuite sa voix magnifique dans un air de Cimarosa, qu'il a chanté d'une manière

remarquable. Cet habile chanteur produit plus d'effet dans un concert qu'au théâtre, où il faut, pour animer la scène, une chaleur qui lui manque. M. Sor a du talent; la musique qu'il exécute, presque toujours écrite à quatre parties, est prodigieusement difficile; mais il tire un mauvais son de l'instrument. On peut lui reprocher aussi d'en changer la nature, et de le rapprocher souvent de l'effet de la mandoline, par son obstination à jouer dans les sons aigus.

Le trio d'*il Matrimonio secreto* (*le faccio in inchino.*) a été chanté avec ensemble par MM^mes^ Mori, Amigo et Demeri. Nous conseillons à celle-ci de prendre garde à la manière dont elle attaque les notes élevées; le son, quoique d'une belle qualité, semble sortir avec peine. Elle doit aussi s'attacher à soigner son intonation, qui est quelquefois douteuse.

Des variations composées par M. Listz, et exécutées par lui, ont encore excité l'étonnement par la prodigieuse facilité et la brillante exécution de ce pianiste; mais son morceau tiré de différens motifs de Rossini et d'Auber, nous a paru décousu, et n'offre point de plan suivi: c'est malheureusement le reproche qu'on peut faire à la plus grande partie de la musique instrumentale moderne. M. Hauman a exécuté des variations de M. de Bériot avec une vigueur remarquable. L'adagio, surtout, et la dernière variation, ont été joués par ce jeune homme d'une manière qui promet de le voir un jour prendre place au milieu de nos plus habiles violonistes. Son archet brillant et hardi mérite les applaudissemens qu'on lui donne; mais nous conseillons à M. Hauman de s'attacher à perfectionner sa manière de chanter, et à mettre de l'égalité dans son jeu. Un duo de *Richardo et Zoraïde*, chanté par Mmes Mori et Amigo, et des variations de M. Sor, ont terminé la soirée.

E. F.

— Le quatrième concert de l'École royale de musique doit avoir lieu dimanche prochain 27; il est dédié à Mozart. On n'y entendra que de la musique de ce grand maître. Les principaux morceaux seront la symphonie en *mi* ♭; le

finale de la grande symphonie en *ut*, l'ouverture de la *Flûte enchantée*, le *Dies iræ* de la messe de *Requiem*, et un concerto de piano exécuté par M. Kalkbrenner. Quelle source de jouissances!

— MM. Herz et Lafont donneront mercredi, 30 de ce mois, un concert vocal et instrumental dans la rue Chantereine, à huit heures du soir.

— Une autre soirée musicale, au bénéfice de M. Sovinski, doit avoir lieu le 7 mai prochain, dans les salons de M. Dietz.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Moscou. Le célèbre pianiste Field vient de prendre la résolution de retourner en Angleterre, sa patrie, après un séjour de près de vingt-cinq ans en Russie. Il se rendra d'abord à Pétersbourg. On ignore s'il s'y embarquera pour aller directement à sa destination, ou s'il traversera l'Allemagne en y donnant des concerts.

— La publication de deux nouveaux opéras allemands est annoncée par la gazette musicale de Berlin (n°15, 9 avril): l'un est *Mathilde de Guise*, en trois actes, musique de J.-N. Hummel, arrangée pour le piano par l'auteur, et qui paraît chez Peters, à Leipsick; l'autre est *Le Vampire*, musique de Henri Marschner, arrangée aussi pour piano, et que Hofmister, marchand de musique de la même ville, à mis au jour.

— La fête musicale de l'association des villes de l'Elbe est fixée au mois de juin prochain, et aura lieu cette année à Halberstadt. On croit que la réunion des artistes et des amateurs y sera nombreuse, et toutes les mesures sont prises pour donner à cette solennité tout l'éclat possible. On y exécutera des oratoires et d'autres compositions de Spohr, de Schneider et de Hummel.

Vienne. *Vente des manuscrits et de la Bibliothèque de Beethoven.* La vente des manuscrits et de la Bibliothèque

de Beethoven s'est faite à Vienne au commencement du mois de mars. On se figure aisément qu'elle a dû exciter le plus vif intéret parmi les artistes et les amateurs de musique. Les divers objets étaient classés comme il suit dans le catalogue ; 1° fragment du portefeuille de Beethoven, consistant en brouillons, papiers de musique, etc.; 2° fragment de morceaux, plus en ordre ; 3° autographes de partitions publiées ; 4° autographes de musique inédite ; 5° plusieurs symphonies, chœurs, ouvertures, valses, etc., corrigés par lui-même ; 6° musique imprimée et ouvrages théoriques ; 7° une petite collection de livres ; 8° quelques instrumens de musique.

La concurrence fut grande pour l'adjudication de tous ces articles. Artaria, Haslinger, et Steiner surtout, se les disputaient vivement. Plus de quarante morceaux inconnus au public ont été mis aux enchères ; la plupart sont le fruit de la jeunesse de Beetheven. Les possesseurs actuels vont s'empresser, sans doute, de publier ce précieux trésor. Artaria en a acquis le plus grand nombre, après de violens débats entre lui et ses confrères. Le dernier ouvrage de Beetheven, consistant en *un quintetto* non terminé commencé dans le mois de novembre 1826, a été acheté très cher par Diabelli, qui en a pour ainsi dire fait la conquête sur une armée de compétiteurs. Il s'est de même rendu acquéreur d'un *solo-capricio*, d'un *rondo* pour piano et orchestre, et du piano anglais que Beethoven avait reçu en présent de M. Broadwood. La médaille d'or qui le célèbre compositeur avait reçue de Louis XVIII, pour la messe qu'il lui avait fait présenter, a été achetée par un amateur inconnu.

Mais le lot le plus intéressant de cette précieuse collection est sans contredit tombé en partage à M. Haslinger : c'est la collection d'exemples de contrepoints, leçons et morceaux écrits par Beethoven lorsqu'il était l'élève du célèbre Albrechtsberger, avec les corrections de son maître et des remarques écrites à la marge. Elle forme cinq gros volumes conservés avec le plus grand soin. Les véritables amateurs de l'art musical apprendront avec satisfaction,

que ce recueil a été immédiatement placé entre les mains de Seyfried, maître de chapelle, qui s'apprête à le publier.

M. Haslinger a également acquis un trio pour piano, qui se compose d'un *allegro,* d'un *adagio,* d'un *finale,* et de variations, écrit lorsque Beethoven remplissait les fonctions d'organiste à Cologne; d'une petite sonate à quatre mains, de plusieurs morceaux de musique vocale, d'une petite collection intulée «*Zapfenstreiche für türkische Musik* (*retraites pour la musique militaire*)*;* de deux violons avec le cachet du propriétaire imprimé sur chacun d'eux, et enfin de l'exemplaire des œuvres de Handel en 40 vol. édit. de Dr. Arnold[1], qui, comme l'on sait, avait été donné à Beethoven par son ami M. Stumpf, de Londres. La possession de cet ouvrage avait adouci les derniers jours de Beethoven; on l'a vu souvent oublier ses maux dans la contemplation des œuvres de son compositeur favori. Tous les objets adjugés à cette vente se sont élevés à des prix considérables, qui prouvent l'intérêt qu'inspirait le grand compositeur dont on pleure la perte.

Prague. Mlle Joséphine Hagenbruck a débuté ici avec succès dans les rôles du page de *Jean de Paris,* et d'*Annette,* dans le *Freyschütz*. Elle est élève du Conservatoire de musique, et promet de faire honneur à cet établissement. Sa voix est étendue, douce et flexible; ses traits sont agréables, et son jeu assez expressif.

Après avoir fait un voyage très fructueux dans la Bohême, Mlle Léopoldine Blahetka, la fameuse pianiste, s'est arrêtée à Prague pour la seconde fois; elle était accompagnée de Friedrich Worlitzer, jeune homme de treize ans, qui possède un très beau talent sur le piano. Après s'être fait applaudir l'un et l'autre dans des solos très brillans, ils ont réuni tous les suffrages par la perfection avec laquelle ils ont exécuté un des grands duos de Hummel.

Brême. On vient de reprendre à notre théâtre *Lodoïska* de Chérubini. Ce bel ouvrage a été fort bien exécuté : une

(1) La *Gazette musicale* de Berlin annonce que cet ouvrage est en vente chez Haslinger. Prix : 450 florins.

jeune personne, nommée Conrad, y a débuté avec succès.

La célèbre Mme Milder-Hauptmann, que le public voit si rarement, a de nouveau charmé les auditeurs par la grace de son exécution dans un concert. Après avoir mérité tous les suffrages dans une scène du *Crociato*, dans deux airs de Wolfram, et dans le fameux *Gruss an die Schweiz* (salut à la Suisse) de Blum, elle a paru dans le rôle d'*Emmeline*, de la *Famille Suisse*, où elle a excité l'enthousiasme. Plusieurs artistes de beaucoup de mérite sont venus donner ici des concerts, entre autres M. Augustin Ochernal, jeune violoniste qui promet beaucoup; il a exécuté avec beaucoup de talent plusieurs morceaux des plus grands maîtres, et un pot-pourri de sa composition sur des thèmes de la *Jessonda, de Spohr*.

Fribourg *en Brisgau*. Un événement entièrement nouveau dans les annales théâtrales de Fribourg a eu lieu dans le mois de janvier 1828; c'est la première représentation d'un nouvel opéra qui n'avait jamais été joué sur aucun autre théâtre. Il est intitulé *le Siége de Missolonghi*. La musique est de M. Frei; elle annonce beaucoup de talent. L'ouverture et plusieurs autres morceaux ont été redemandés à l'unanimité.

— On a célébré le 7 à Nuremberg, patrie d'Albert Durer, la fête séculaire de ce grand artiste. Beaucoup de députations des diverses écoles de peinture d'Allemagne s'étaient rendues à cette solennité qui a duré plusieurs jours. Le 7, on exécuta à cette occasion un nouvel oratorio de M. Frédéric Schneider, intitulé *Christus der Meister*; le succès obtenu par cet ouvrage fut tel qu'on l'exécuta une seconde fois le lendemain.

— On écrit de Munich: Mlle Passerini, cantatrice italienne distinguée, est passée par notre ville ces jours derniers, et a chanté devant LL. MM. On a regretté que cette cantatrice, dont on a pu apprécier le goût et la facilité, n'ait pu se faire entendre une seconde fois. Elle se rend à Stuttgard, Dresde et Vienne.

A l'occasion des solennités religieuses de la semaine sainte on n'a exécuté, dans l'église royale de Saint-Michel à Munich, que des *chorals* des anciennes écoles.

Londres. *Les oratorios*. *Le Messie* a été exécuté à Drury-Lane le 29 février. Braham y a chanté avec une pureté, une méthode dignes de ce bel œuvre. Dans les séances suivantes on a exécuté quelques chœurs des messes de Haydn, de Mozart et de Romberg.

Madame Pasta continue à chanter à ces concerts; on a du plaisir à l'entendre, mais on lui reproche avec raison de s'obstiner à chanter de la musique qui devrait être huée, sans la considération qu'on accorde toujours dans notre pays aux noms étrangers. Pacini est son auteur favori. Elle chante des morceaux de ce compositeur dans presque tous les concerts; c'est dire assez que cette célèbre cantatrice a peu d'égard pour les oreilles de ses auditeurs. Nous avons eu le plaisir d'entendre plusieurs fois M. Théodore Labarre, qui est, sans exception, le meilleur harpiste qu'on ait entendu en Angleterre depuis M. Marin. Sa brillante exécution a été appréciée comme elle mérite de l'être. On lui a redemandé plusieurs morceaux.

Les concerts philarmoniques sont extrêmement brillans cette année. Les symphonies, les ouvertures ont été exécutées à merveille; enfin toute la partie instrumentale est digne des plus grands éloges. Le premier concert était dirigé par F. Cramer; le piano était tenu par Clementi. On y a exécuté dans une rare perfection le cinquième quatuor de l'œuvre 18e de Beethoven. M. Oury, qui ne s'était pas encore fait entendre comme premier violon dans ces concerts, a fait beaucoup de plaisir; son intonation est juste, et son exécution brillante. Il paraissait troublé au premier abord, mais il a promptement triomphé de son émotion.

La présence du vénérable Clementi, assis au piano, avait visiblement ému toute l'assemblée. On se réjouissait de voir fort et bien portant un homme dont la réputation européenne remonte à la publication de son œuvre 2e, c'est-à-dire à près de soixante ans.

Le second concert, dirigé par MM. Weischel et Cramer, ne l'a point cédé au premier. La symphonie en *re* de Haydn, et celle en *ut* de Mozart, le concerto de piano en *ut mineur* de Cramer, exécuté par l'auteur, ont excité le plus vif

enthousiasme. Les artistes et les amateurs étaient également transportés par la perfection de l'exécution. Cramer, qu'on entend toujours avec délices, s'est peut-être surpassé ce jour-là. Quoi qu'en puissent dire les partisans de la manière actuelle, le jeu sage, pur et gracieux des classiques l'emportera toujours sur le déluge de notes dont on est maintenant accablé. Le beau quatuor en *ut* de Beethoven, l'ouverture de *Proserpine* de Winter, et celle d'*Egmont* de Beethoven, ont été parfaitement rendus.

Le troisième concert, sous la direction de MM. Spagnoletti et Bishop, n'a point été inférieur aux deux précédens; mais on doit reprocher à l'orchestre de n'avoir pas cédé au désir du public qui a redemandé avec les plus vives instances l'adagio de la symphonie de Beethoven. Il est résulté de cette obstination un mécontentement qui a permis à peine d'écouter la belle ouverture d'*Anacréon,* qui a cependant été parfaitement exécutée. M. Vogt s'est fait entendre dans ce troisième concert; on a admiré le goût et l'expression de cet habile artiste, ainsi que le brillant de son exécution.

Rome. On exécute souvent, depuis quelques mois, au couvent de Saint-Philippe, dans l'oratoire dit *de padri Philippini*, à Rome, des oratorios des différens maîtres de cette capitale. Il paraît que les pères de ce couvent, qui prétendent que les premiers drames musicaux de cette espèce ont été exécutés dans leur oratoire, d'où ils ont pris leur nom, ont voulu faire revivre cet usage; mais les moyens pécuniaires ou la parcimonie de la communauté ne permettent pas de donner à ces solennités le même éclat qu'autrefois. On avait fait proposer aux artistes de faire les frais de l'exécution; mais leur faveur n'allant pas jusqu'à faire de la musique gratuitement, on a eu recours aux amateurs qui, la plupart du temps, font le service. Nous avons déjà annoncé successivement l'apparition de différens oratorios du P. Bonfichi. On écrit que dans les soirées des 16 et 19 mars, on a fait entendre dans le même couvent un nouvel ouvrage, *Gesu sul Tabor,* dont la musique a été écrite par le maestro Cianciarelli. On loue beau-

coup les chœurs, l'introduction de la première partie, ou pour parler comme les Romains eux-mêmes, du premier acte, et un beau trio pour soprano, contralto et basse dans le second acte. La partie instrumentale décèle le savant contrapentiste qui ne dédaigne pourtant pas de céder au goût dominant du siècle. On donne aussi beaucoup d'éloges à l'exécution de MM. Padroni, soprano, Pinto, tenore, Capocci, basso, et Tobilli, contralto.

— On a donné le 26 àl a Scala à Milan, l'*Otello* de Rossini. Le rédacteur de la gazette de cette ville, plaint Winter, et surtout M[me] Lalande, d'être obligés de supporter seuls tout le poids de cet opéra. L'administration paraît avoir été si effrayée de la pauvreté de la troupe, que pour distraire l'attention du public, on avait habillé tous les sénateurs vénitiens à la turque, et qu'on leur avait donné des turbans.

On écrit de Naples: la musique des *trois Heures d'agonie*, chantée à la chapelle royale dans la dernière semaine sainte, est du maestro Sarmiento. Les solos ont été fort bien exécutés par Nozzari, Tarquinio et Benedetti. Le jour de Pâques, on y a chanté une messe d'Haydn.

ANNONCES.

Bibliothèque de musique militaire, première livraison, contenant la célèbre valse de Beethoven, intitulée *le Désir*, arrangée pour musique militaire par Frédéric Beer.

Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n. 1; Mayence, même maison, et Anvers, chez A. Schott.

— Simon Richault vient d'acquérir la propriété des ouvrages de J.-S. Bach et de Haendel, que Naegueli de Zurich avait autrefois fait graver avec soin à Paris. Les planches de cette belle collection étaient restées ensevelies dans un profond oubli pendant plusieurs années; en mettant en circulation ces compositions colossales, M. Ri-

chault rend aux vrais amateurs de musique un service important, qui sera d'autant mieux apprécié que le goût des belles choses se manifeste de toutes parts. Cette belle collection se compose des ouvrages suivans :

1° Vingt-quatre préludes et fugues dans tous les tons des modes majeur et mineur pour le piano, par Jean-Sébastien Bach. Première et deuxième suite à 18 fr. chaque;

2° L'art de la fugue à quatre parties, avec l'arrangement pour le piano, par J.-S. Bach. Prix : 36 fr.;

3° Six grandes sonates entremêlées de fugues, pour piano et violon concertant, par le même. Prix : 20 fr.;

4° Air avec trente variations fuguées pour le piano. Prix : 12 fr.;

5° Huit suites pour le piano, composées par Haendel. Prix : 12 fr.;

6° Six fugues pour le piano, par le même. Prix : 6 fr.

Tous ces ouvrages sont des chefs-d'œuvre classiques qui, nonobstant les vicissitudes de la mode, resteront à jamais des modèles, chacun en leur genre.

— Il vient de paraître au magasin de musique de A. Meissonnier, boulevard Montmartre, n. 25, un ouvrage élémentaire de F. Sor, composé de vingt-quatre leçons progressives pour guitare, doigtées avec le plus grand soin. Cet ouvrage classique est composé pour les amateurs qui voudront parvenir à exécuter la musique de guitare de M. Sor. Il est divisé en deux livraisons; le prix de chaque livr. est de 4 fr. 50 c. On trouve au même magasin la colection complète des œuvres de guitare du même auteur, ornée de son portrait, dont le prix net monte à la somme de 45 fr. reçu franc de port. Les personnes qui feront des demandes sont priées 1° d'adresser directement leurs lettres affranchies; 2° d'envoyer un mandat sur la poste ou sur une maison de Paris. L'éditeur enverra un Catalogue gratis et franc de port aux amateurs, professeurs ou marchands de musique qui voudront faire des demandes pour toutes espèces de musique, avec la remise d'usage établie dans le commerce de musique, et on la recevra *franco* par la poste ou par la diligence.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

C'est un digne hommage rendu à la mémoire d'un grand artiste, que l'exécution parfaite de ses ouvrages; la société des concerts l'a senti, et n'a rien négligé pour que les noms illustres de Mozart et de Beethoven reçussent dans son sein le tribut le plus pur d'admiration. J'ai dit ce qu'a été le concert donné par elle pour l'anniversaire de la mort de Beethoven. Les échos retentissaient encore des sublimes accens de ce mâle génie, quand ses dignes interprètes ont conçu le dessein de jeter aussi des fleurs sur la tombe de celui qui fut son premier modèle, de celui dont les accords passionnés émeuvent le cœur de tout homme sensible et bien organisé, de ce Mozart, enfin, dont le nom et les ouvrages ne seront jamais oubliés, quelles que soient les révolutions que puisse subir la musique. Avant de rendre compte du concert qui vient d'être consacré au souvenir de ce beau génie, qu'il me soit permis d'examiner en quoi diffèrent ses productions de celles de son émule, de jeter un coup d'œil sur les circonstances qui les ont guidés dans le choix des formes qu'ils ont adoptées, et d'analyser l'influence que ces circonstances exercent sur l'effet que leurs ouvrages produisent aujourd'hui.

Il y a deux choses distinctes dans la composition de la musique: l'une consiste dans la première intention de l'auteur; dans cette inspiration, qu'on ne peut définir, mais qui est la même dans tous les arts; dans le plan du morceau, dans la divergence des idées, et dans l'unité ou l'incohérence des sentimens, qui font que l'ouvrage paraît avoir été fait du premier jet, ou que ses diverses parties ont été travaillées plus ou moins péniblement, et rattachées avec plus ou moins de bonheur. La seconde gît dans

les moyens d'effet, moyens nécessaires pour réveiller l'appétit d'un auditoire fatigué, et dont l'emploi varie selon le temps et la mode. Cette seconde partie de l'art, quoique bien inférieure à la première, est celle qui exerce l'action la plus vive sur les masses. Dans l'origine, les moyens d'effet secondent la pensée du compositeur, parce qu'il se conforme à ceux que l'usage a consacrés ou en invente d'autres; plus tard ils entraînent ses œuvres dans l'oubli, parce que de nouvelles découvertes sont faites, parce que les moyens d'exécution se perfectionnent, et parce que les formes changent. Pour le vulgaire, ces formes, ces effets sont la musique même; pour le connaisseur, ils ne sont que l'entourage de la noble pensée de l'homme de génie.

Mais les connaisseurs ne sont pas nombreux; le vulgaire abonde et domine partout. Il n'a point d'opinion; il n'a que des sensations; et celles-ci sont en lui moins l'effet de son organisation que de son éducation, ou plutôt de ses habitudes. Il approuve ou condamne aveuglément; mais ses arrêts font les réputations, et les initiés combattent en vain ses préjugés; il faut qu'ils y cèdent ou qu'ils gardent le silence, jusqu'à ce que ce qu'on appelle le public brise l'idole qu'il encensait, pour lui en substituer une autre.

Plusieurs musiciens ont eu cette faculté d'invention dont je viens de parler; mais aucun ne l'a possédée à un plus haut degré que Mozart. Dans mon opinion aucun ne l'a même égalé sous ce rapport. Il réunit tout: mélodie suave, gracieuse, expressive ou vigoureuse à propos; analogie parfaite des phrases et franchise d'intention et de plan; goût parfait dans les détails; instrumentation élégante, dont il a inventé presque toutes les formes, et qui a servi de modèle à tous ceux qui l'ont suivi; savoir exempt de pédantisme, et de plus, je ne sais quel air de conscience et de probité musicale qui n'accompagnent pas toujours le talent, mais qui en étaient autrefois le signe. Indépendamment du mérite de l'invention et de toutes leurs autres qualités, Haydn et Mozart procurent aux oreilles délicates et exercées une sorte de jouissance particulière qui résulte d'une pureté de style admirable, dont

la tradition se perdrait, s'il n'y avait en ce moment tendance à revenir vers les beautés classiques.

Inventer dans le simple est non-seulement difficile : les circonstances sont telles quelquefois qu'il ne serait point avantageux de le faire, c'est-à-dire qu'il se pourrait que le succès ne couronnât pas les heureuses inspirations du compositeur. Pour réussir, il faut exciter des émotions; mais à de certaines époques, pour atteindre ce but, il faut déployer un certain luxe de moyens extraordinaires. Soit que Beethoven ait fait cette observation, soit que son goût et son génie l'aient guidé à son insu dans la route qui lui offrait le moins d'obstacles et qui était la plus favorable à sa réputation, il est certain que les indications que lui avait laissées Mozart ont été saisies et mises par lui dans leur plus grande extension. Méprisant toute gêne, livré aux saillies d'une imagination hardie, comme un jeune étourdi s'abandonne au torrent de ses passions, son audace lui fait trouver des beautés devant lesquelles un goût plus épuré aurait reculé. Heureusement ces beautés sont d'un ordre si élevé, elles ont un air si gigantesque, qu'elles dominent et entraînent l'auditeur avant qu'il ait le temps de réfléchir sur leur convenance locale. Avec toute son organisation supérieure, Mozart n'aurait jamais imaginé cette marche colossale qui ouvre le dernier morceau de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven; et cependant la sublime pensée de cette marche était digne d'un génie si prodigieux. Une semblable création est au-dessus de la musique; ce ne sont plus des flûtes, des cors, des violons et des basses qu'on entend, c'est le monde, c'est l'univers qui s'ébranle. Je vous atteste tous, vous qui fûtes assez heureux pour entendre au troisième concert cette merveille si merveilleusement rendue! dites si vous vous êtes souvenu dans cet instant qu'il s'agissait d'une production de l'homme, et si vous aviez sous les yeux des instrumens et des symphonistes! L'explosion d'enthousiasme par laquelle vous avez spontanément manifesté vos sensations, prouve que vous ne pouviez plus les maîtriser, et qu'elles vous auraient étouffé si elles n'eussent éclaté!

Malheureusement Beethoven ne sait point finir; presque tous ses morceaux les plus beaux se prolongent au-delà des bornes de leur développement nécessaire, et gâtent les sensations qu'ils excitent par des passages d'un travail plus ou moins bizarre. C'est que, malgré la capacité immense de son génie, il manque de ce goût qui est une des qualités de Haydn et de Mozart. Si ces deux grands artistes eussent trouvé la sublime pensée de la marche dont je viens de parler, et de la manière admirable dont elle s'enchaîne avec le *Scherzo* précédent, ils se seraient bien gardés de se jeter dans les divagations qui viennent ensuite refroidir l'ame dans la symphonie de Beethoven. L'idée principale n'aurait pris entre leurs mains que les développemens nécessaires pour produire tout son effet. Le coup une fois porté, ils n'auraient plus laissé respirer l'auditoire, l'auraient accablé d'un déluge de beautés émanées de la première, et n'auraient pas eu besoin de la belle péroraison qui vient au secours de Beethoven pour ranimer l'intérêt.

Voyez l'ouverture de *la Flûte enchantée* qu'on vient d'exécuter au quatrième concert. Là, c'est aussi une sublime pensée qui domine; mais par combien de beautés elle est accompagnée! Quel plan! quel accumulation de richesses dans les détails! quelle science naturelle! quelle progression d'intérêt! Point de moment où l'auditeur désire le retour d'une idée qui l'a ému, car une beauté est suivie d'une autre plus grande encore! et tout cela avec une clarté telle, qu'on pénètre sans peine dans l'intérieur de toutes les parties, et que le plaisir s'accroît de la facilité qu'on éprouve à suivre leur marche. Une pareille conception est le chef-d'œuvre de l'esprit humain.

Cependant on semblait craindre que cette musique ne parût un peu froide après les grands effets qu'avaient produits les ouvrages de Beethoven aux concerts précédens. L'orchestre même n'était pas sans inquiétude à cet égard, après avoir fait les répétitions. C'est que le défaut principal de ce qu'on appelle *la musique d'effet* est d'user nos sensations, et de nous rendre peu propres à goûter des

beautés naturelles. Mozart qui a pour ainsi dire créé l'orchestre, n'avait point à sa disposition de moyens aussi formidables que ceux dont Beethoven a usé. De son temps, les instrumens à vent, et surtout ceux de cuivre, n'avaient point la perfection qu'ils ont acquise, et les instrumentistes n'avaient pas autant d'habileté que ceux de nos jours. Il ne pouvait donc songer aux effets qu'on a obtenus depuis. Mais si Beethoven a le génie qui sait employer de pareils moyens, Mozart avait celui qui sait s'en passer. En parcourant les corridors de l'Ecole royale après les répétitions du dernier concert, j'ai entendu quelques blasphèmes sortir de la bouche des jeunes exécutans, et des comparaisons peu raisonnables. Il n'y a rien d'étonnant à cela : les jeunes gens ne connaissent et n'admirent guère que ce qui se fait de leur temps. Dans les rapprochemens qu'ils font, il faut toujours une victime à leur jeune imagination : il est naturel que ce soit *un ancien* qu'ils sacrifient. Toutefois ils ont pu voir que leurs prévisions ne se sont pas réalisées, et que le grand homme est sorti vainqueur de l'épreuve qu'on regardait comme redoutable pour lui. Tous les cœurs vibrent encore des émotions qu'ils ont éprouvées, et le souvenir s'en gardera long-temps.

Concluons : Beethoven et Mozart sont des hommes prodigieux par des moyens différens. L'un, génie brut, s'élève à la manière d'Homère, et tombe comme lui ; le second, toujours parfait, étonne quelquefois moins l'imagination, mais satisfait davantage le cœur et la raison. Le premier a pour lui le mérite de la nouveauté ; le second, le mérite plus grand d'être connu depuis près de cinquante ans, sans avoir rien perdu de son charme et de sa fraîcheur. Mozart est un amant qui séduit ; Beethoven, un téméraire qui triomphe par la violence. Dans la symphonie, c'est un géant. La puissance avec laquelle il manie ses masses m'étonne et m'entraîne. Dans le quintetto, dans le quatuor, et lorsqu'il n'a plus à sa disposition de pareils moyens, il reste un très grand musicien ; mais là, Mozart n'a plus de rival ; c'est un dieu.

Je reviens au concert du 27 avril, qui était composé en entier de musique tirée des œuvres de Mozart.

La symphonie qui avait été choisie pour l'ouverture de la première partie est en *mi* ♭. Elle contient de grandes beautés, particulièrement dans l'adagio et le *finale;* cependant j'avoue que j'ai éprouvé quelque étonnement qu'on l'eût préférée à la symphonie en *sol* mineur, composition si belle, si passionnée! On a cru que celle-ci était trop connue; mais l'ouverture de *la Flûte enchantée* l'est plus encore, et l'on a vu l'effet qu'elle a produit. La symphonie en *mi* ♭ n'a pas l'éclat qu'on désire après les grands effets des symphonies de Beethoven. On n'y trouve point de parties de hautbois, parce qu'à l'époque où Mozart l'a écrite, les hautboïstes ne jouaient qu'avec peine dans ce ton, qu'ils regardaient comme trop difficile. Je ne sais si l'opinion peu favorable qu'une partie des musiciens de l'orchestre avait de ce morceau a influé sur leurs dispositions morales, mais il m'a semblé que l'exécution avait moins de fermeté et d'exactitude que dans les autres concerts, et même que dans le reste de celui-ci.

Il est impossible de chanter avec plus de pureté, de goût et de fini que Levasseur ne l'a fait dans l'air du *Mariage de Figaro, Non più andrai.* Cet air est aussi bien connu; néanmoins il a excité des transports unanimes d'admiration, quoiqu'il n'ait ni ritournelle ni modulations recherchées. C'est tout simplement un chef-d'œuvre de mélodie, de vérité, d'expression dramatique, de naturel et d'élégance. L'orchestre y a été parfait, sauf une erreur de la trompette, qui est entrée deux mesures trop tôt dans le trait de la fin.

Après les tours de force auxquels les pianistes nous ont accoutumés, ce n'était pas une entreprise médiocrement difficile que de vouloir faire de l'effet avec un concerto de Mozart, où la partie principale n'a rien de brillant, et où tout est disposé pour produire seulement l'effet d'un beau morceau de musique, dans lequel tous les instrumens prennent part à l'intérêt. Pour résoudre un pareil pro-

blème, il fallait un talent comme celui de M. Kalkbrenner, pour qui l'art de chanter sur le piano est aussi facile que celui d'accumuler des traits et de les vaincre. Je l'avoue, depuis Dussek, je n'avais rien entendu qui approchât de la perfection que M. Kalkbrenner a déployée dans cette occasion. Avec quelle grace, quel bon goût il a rendu les phrases de chant, et jusqu'aux moindres notes isolées! Quel tact de convenance a réglé les fioritures et le point d'orgue qu'il a ajoutés à ce que Mozart avait écrit! Une pareille simplicité est bien plus difficile que les difficultés les plus multipliées. Je le répète, il ne faut pas moins que le grand talent de M. Kalkbrenner pour réussir comme il l'a fait dans une pareille entreprise.

La scène d'*Idoménée*, avec chœur, que Ponchard a chantée est, dans son genre, une des plus belles choses qui soient sorties de la plume de Mozart, et la marche qui l'a suivie est vraiment admirable. Quoique fort difficile d'intonation, le récitatif a été dit par Ponchard avec beaucoup d'expression; mais on a regretté que M. Chevalier eût gâté par des sons plus que douteux le plaisir qu'on avait ressenti.

Le finale de la grande symphonie en *ut* de Mozart a ouvert la seconde partie du concert. C'est un admirable morceau d'énergie qui a été rendu avec perfection. *Le Dies iræ* de la messe de *Requiem* est venu ensuite. Je l'avoue, quels que soient les doutes que M. Godefroy Weber ait élevés dans mon esprit au sujet de cette composition, doutes qui sont justifiés par un grand nombre de témoignages, je n'entends point ce morceau sans émotion et sans y reconnaître le génie supérieur auquel il est attribué depuis long-temps. Quoi qu'il en soit, c'est une belle production, de quelque part qu'elle vienne. Le *Dies iræ,* le *Recordare* et le *Confutatis,* peuvent être mis au rang de ce qu'on connaît de plus beau en musique. L'orchestre et les choristes se sont montrés dignes de ces beautés; les solos ont été satisfaisans, quoique plusieurs intonations aient été un peu au-dessous du ton dans le verset du *Tuba*

mirum. Ces solos étaient chantés par MM. Prévost, Alexis Dupont, et Mlles Mori et Maillard.

Rien ne peut donner l'idée de la manière parfaite dont l'ouverture de la *Flûte enchantée* a été exécutée, si ce n'est celle de la musique même. On sait quel est le travail délicat et difficile répandu dans les parties d'instrumens à vent de cet admirable morceau ; j'avoue que je n'en avais jamais entendu rendre les détails comme l'auteur les a conçus, c'est-à-dire avec la précision et le fini nécessaires pour que l'effet soit tel qu'il doit être. Mais cette fois le feu sacré était dans l'orchestre. L'ombre de Mozart planait sur cette masse formidable d'instrumentistes, et l'animait d'un feu divin. Il faut rendre justice à qui de droit. M. Habeneck est l'ame de cette exécution prodigieuse qui distingue les concerts de l'École royale. Sa chaleur entraînante se communique de proche en proche à tous les exécutans; son active prévoyance tient chacun en garde contre les fautes ou les négligences, et son intelligence musicale lui donne un sentiment toujours juste des effets qu'il faut produire. Il sera désormais le modèle des maîtres de concert.

Tout ce qui est vraiment bon est bientôt consacré par la mode en France; aussi les concerts de l'École royale sont-ils devenus en peu de temps des réunions *fashionables*, dont la vogue va *crescendo*. Le premier n'a fourni qu'une recette de *onze cents francs;* mais le second a produit *cent louis;* le troisième, *trois mille deux cents francs;* le dernier, *trois mille cinq cents*. Cela n'augmentera plus, car la salle ne peut contenir plus de monde, mais on ne peut douter que toutes les loges ne soient louées d'avance pour les douze concerts qui seront donnés l'année prochaine. Ils ont commencé trop tard cet hiver pour qu'on puisse pousser leur nombre au-delà de six; il en reste donc deux à donner avant la fin de la saison. Il me semble qu'il serait convenable d'en dédier un à la mémoire du père de la symphonie, à cet immortel Haydn, qui n'avait point eu de modèle, et qui est devenu celui de

tous les compositeurs de musique instrumentale. Quelqu'une de ses grandes symphonies, quelques morceaux de *la Création du Monde* et des *Quatre Saisons*, pourraient composer un concert magnifique. Le beau trio que M. Cherubini a composé à l'occasion de sa mort serait encore bien placé dans cette circonstance. Je livre cette idée aux réflexions des commissaires de la société des concerts.

FÉTIS.

INTRODUCTION

A L'ÉTUDE DE L'HARMONIE,

OU EXPOSITION D'UNE NOUVELLE THÉORIE DE CETTE SCIENCE [1],

PAR VICTOR DERODE.

ARTICLE DEUXIÈME [2].

Dans un premier article sur le livre de M. Derode, j'ai fait connaître les répugnances de l'auteur pour la gamme, la désignation des intervalles et celle des tons; j'ai examiné ses idées sur ces objets, et j'en ai signalé les erreurs, ou du moins ce qui me semble mériter ce nom; il me reste à faire connaître ce qu'il leur substitue dans l'enseignement, et en quoi consiste sa *nouvelle théorie*.

Dans les premiers chapitres, M. Derode traite principalement de l'acoustique; mais comme il fait la juste remarque (page 42) qu'elle n'est pas essentielle à l'étude de l'harmonie, je me dispense de le suivre dans ce qu'il dit de cette science. Cependant il n'est pas inutile de dire qu'il prend pour base de ses principes les divers genres de

(1) Un vol. in-8° de 374 pages et 7 planches. Paris, 1828, Treuttel et Würtz, libraires, rue de Bourbon, n° 17; et à Lille, chez Vanackère père, Grand'Place, n° 7.

(2) Voyez la *Revue musicale*, 2e année, n° 10.

résonnances observées par Rameau, par Tartini, etc.; et que les longueurs des cordes sont les mesures qu'il adopte pour vérifier les faits qu'il analyse.

Après avoir parlé de la résonnance des corps graves, qui engendre l'accord parfait, M. Derode arrive à l'expérience de Tartini qui lui fournit l'accord de septième mineure qu'on appelle communément *septième de la dominante*. Au lieu de cette dénomination qui, comme on sait, n'est pas dans ses principes, il lui donne le nom d'*accord premier dissonant*.

Lorsqu'il y a plus de quatre notes dans un accord, dit M. Dérode, « l'effet produit devient de plus en plus « désagréable, de sorte que si à *ut, mi, sol, si* ♭ on ajoute « la tierce *re* ou *re* ♭, pour éviter trop de dissonance, il « faudra supprimer la note la plus grave, et l'on aura « l'accord ainsi composé.

mi, sol, si ♭, *re*,

ou

mi, sol, si ♭, *re* ♭,

« dont la résolution se fera sur *fa, la, ut* (pag. 89).»

Avant d'aller plus loin, je dois faire remarquer que d'un trait de plume, M. Derode supprime les harmonies de neuvième majeure et de neuvième mineure de la dominante, qui sont cependant fréquemment employées. Au reste, l'accord qui résulte de l'opération indiquée ici est appelé par M. Derode *deuxième dissonant*. Voyons comment il procède pour les autres harmonies.

« A ce second accord *mi, sol, si* ♭, *re* ajoutons le *fa*, « nous aurons, en élaguant le *mi*,

sol, si ♭, *re, fa*,

« qui serait l'accord *troisième dissonant d'ut*, ayant sa « résolution sur

fa, la, ut.

« Ajoutons encore, à l'accord troisième dissonant un *la* « qui fait la tierce majeure avec le *fa troisième disso-*

« *nance;* en retranchant la note grave, comme nous avons « faitauxaccords précédens, nous aurons

si ♭, *re, fa, la*

« qui peut également se résoudre sur

fa, la, ut,

« et que nous appellerons quatrième dissonant d'*ut*, et *la* « sera la quatrième dissonance de ce ton. »

Ici s'arrête la série des combinaisons de M. Derode, et l'exposé de sa *théorie* de la formation des accords. Avant de l'examiner dans son principe, remarquons cette résolution prétendue que l'auteur propose pour l'accord *si* ♭, *re, fa, la.* Il avoue que *fa* est la dissonance: mais où est donc la résolution descendante que doit avoir toute dissonance, dans la succession de l'accord *fa, la, ut,* au précédent, puisqu'il n'y a point de mouvement?

Rameau est le premier qui ait cherché la formation des accords dans des tierces ajoutées à l'accord parfait, et dans des suppressions de notes. Mais, en habile musicien, il avait senti la nécessité de se conformer au ton et au mode dans la position qu'il donnait à chacun d'eux sur l'échelle, et il s'était bien gardé de présenter des accords tels que *sol, si* ♭, *re, fa,* ou *si* ♭, *re, fa, la,* comme appartenant au ton d'*ut.* Au moyen de sa résonnance *sous-multiple,* il avait trouvé l'*accord parfait du quatrième degré*, dont il ne pouvait se passer pour sa *basse fondamentale,* et par les *frémissemens,* qu'il supposait dans la corde sonore, il avait fait, tant bien que mal, l'accord parfait mineur. C'est en ajoutant des tierces au grave et à l'aigu de l'un des accords qu'il considérait comme primitifs, et en supprimant d'autres notes, qu'il était parvenu à compléter le tableau des accords connus de son temps. L'idée de ce que M. Derode appelle sa *nouvelle théorie* n'est donc pas nouvelle: mais le fût-elle, quel bien pourrait-il en résulter pour l'art, et de quelle utilité cette méthode de formation des accords peut-elle être dans la pratique? Quelle analogie y a-t-il entre les tierces ajoutées, les notes supprimées, et l'emploi des accords?

S'il fallait absolument, pour avoir une théorie, supposer, comme l'ont fait Rameau, Roussier, et tous les géomètres et les physiciens qui ont écrit sur l'harmonie, les accords isolés et indépendans de toute succession, j'aimerais bien mieux supposer tout d'un coup une série de tierces telle que *sol*, *si*, *re*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, dans laquelle je choisirais ce qui me conviendrait. Là, du moins, il n'y aurait qu'une opération à faire, celle de retrancher un certain nombre de notes pour choisir à volonté l'accord dont on aurait besoin.

C'est ce que M. Catel a fait pour ce qu'il appelle les *accords naturels*. Il suppose que des divisions exactes d'une corde *sol* donnent l'harmonie qui est connue dans l'école sous le nom d'*accord de neuvième majeure de la dominante*, et qui est représentée par la série de tierces

sol, si, re, fa, la.

Il y trouve l'accord parfait majeur, *sol, si, re;* l'accord parfait mineur *re, fa, la,* l'accord parfait *diminué, si, re, fa,* l'accord de septième de la dominante, *sol, si, re, fa*, celui de septième de sensible, *si, re, fa, la,* et celui de neuvième majeure, *sol, si, re, fa, la.* Quant aux autres accords, qu'il considère comme artificiels, il les trouve dans la *prolongation* et dans *l'altération* de certains intervalles.

A la bonne heure; il n'y a rien là qui répugne à la pratique de l'harmonie; et s'il reste d'assez grandes difficultés pour ébranler ce système, ces difficultés ne s'aperçoivent point au premier coup d'œil, et l'élève saisit sans peine cette théorie.

M. Derode a prévu l'objection que je lui fais, mais pour la résoudre il suppose qu'on a établi la suite des tierces dans l'ordre suivant :

fa, la, ut, mi, sol, si, re,

ce qui n'est pas; et ses remarques prouvent qu'il suppose que pour avoir les harmonies qui appartiennent au ton d'*ut,* il faut prendre une corde qui s'appelle *ut*, ce qui est inexact.

L'erreur de la plupart de ceux qui écrivent sur l'harmonie consiste à croire que leurs idées sont des théories; c'est aussi celle de M. Derode. Les uns semblent supposer que s'il n'y avait pas de phénomènes physiques dans lesquels on pût retrouver des faits analogues à ce que notre oreille nous enseigne, l'harmonie n'existerait pas de droit. Les autres se persuadent que tel ordre de classification qu'ils adoptent est le seul qui soit fondé en raison; ils ressemblent en cela aux botanistes dont les uns ne veulent voir que les étamines des plantes comme signes caractéristiques, tandis que d'autres ne considèrent que les pétales; ou aux ornithologues qui ne voient que la forme des becs dans les oiseaux, ou à ceux qui se bornent à celle des pieds : comme si la nature se rapetissait à de pareilles vues. Ce qu'on ne voit pas, c'est que toutes ces prétendues théories ne sont autre chose que des considérations de propriété, dont l'une ne détruit pas l'autre, et ne prouve rien ni pour, ni contre.

Le principe de l'harmonie est un fait métaphysique : c'est le rapport de convenance ou d'inconvenance des sons simultanés par rapport à nous. Dès que les faits isolés de plaisir ou de peine que ces résonnances simultanées produisent en nous, sont reconnus, il ne reste plus qu'à découvrir les lois de leur enchaînement en prenant pour guide la sensation; si ces lois sont conformes à la masse énorme de faits que la pratique nous offre depuis près de quatre siècles, leur collection composera une théorie réelle de l'art, ou plutôt de la science, et cette théorie sera la seule qui méritera d'être étudiée par le compositeur, parce qu'elle lui enseignera comment il peut plaire à l'oreille. Quant à l'analogie qui existe entre certains phénomènes physiques et nos sensations, ou aux propriétés qu'on remarque dans les sons de se grouper dans certaines dispositions régulières, ce ne sont que des questions de curiosité plus ou moins ingénieuses, qui ne sont pas dénuées d'intérêt pour l'observateur, mais dont l'absence ne porterait aucune atteinte à la réalité de l'harmonie, puisqu'elle résulte de notre organisation métaphysique.

Les auteurs de théories nouvelles auraient moins de confiance dans leurs aperçus s'ils étaient plus habiles musiciens qu'ils ne le sont communément. Ils ne s'abandonnent avec tant de confiance à leurs idées, que parce qu'ils n'aperçoivent qu'un petit nombre des combinaisons harmoniques qu'il faudrait soumettre à l'analyse. Cette vérité est frappante d'évidence lorsqu'on jette les yeux sur les livres de d'Alembert, de Roussier, de Jamard, et même de M. Derode. Il suffirait du fait de la résolution de l'accord de septième *si* ♭, *re, fa, la,* sur celui de *fa, la, ut,* qu'on vient de voir, pour être persuadé que ce dernier est absolument étranger à l'art d'écrire. Tout n'est pas aussi fautif dans sa nouvelle théorie, mais on y aperçoit continuellement une inexpérience complète des circonstances les plus vulgaires de la science des accords.

Il est juste de dire cependant que si l'on pouvait adopter les bases du travail de cet auteur, on trouverait dans les développemens qu'il leur donne quelques aperçus d'ordre et de classification assez intéressans, ou du moins assez curieux, s'ils ne sont fort utiles. Malheureusement M. Derode, comme les autres écrivains que j'ai cités, veut simplifier la science, et ne s'aperçoit pas qu'il la charge d'une foule de détails vagues plus propres à embarrasser l'esprit qu'à l'éclairer. Qu'importe, par exemple, de montrer toutes les manières dont les quatre notes d'un accord dissonant peuvent se combiner, puisqu'il n'y en a que quatre qui diffèrent par la base, et conséquemment qui sont susceptibles de variétés de résolutions ? Ces enfantillages, que le P. Mersenne a multipliés dans son *Traité de l'harmonie universelle*, pouvaient avoir quelques succès en 1636, mais ne sont plus présentables de nos jours. J'ai choisi cet exemple entre mille.

Tout ce que M. Derode dit de la modulation (et il en parle longuement) est empreint de ses fausses idées sur les tons, et sur les lois de succession. On conçoit, en effet, que, partant de ses données, il s'éloigne toujours davantage des procédés de la pratique à mesure qu'il avance : il fallait qu'il fût conséquent. Je ne le suivrai

pas dans un dédale de faits particuliers qui ne sont que les corollaires de ses principes; il suffit d'avoir montré le côté faible de ceux-ci. Je me bornerai à faire remarquer un fait singulier: c'est que M. Derode n'a pas vu que les *tons relatifs*, dont il traite longuement, sont une portion intégrale de la modulation, et qu'il a séparé ce qu'il dit sur ces matières par le chapitre du rhythme qui n'y a aucun rapport.

On trouve, dans l'*Introduction à l'étude de l'harmonie*, cinq pages sur le contrepoint. On pense bien, d'après ce qui a été dit jusqu'ici, que M. Derode n'en possède qu'une connaissance superficielle : il y est même absolument étranger; et ce qu'il dit sur la manière dont on pourrait simplifier ses règles, prouve qu'il n'a pas compris son but.

Qu'on ne croie pas cependant que M. Derode soit un homme sans mérite : je me plais, au contraire, à reconnaître qu'il en montre un très réel en beaucoup d'endroits de son livre; mais il a eu le malheur d'écrire sur une matière qu'il n'avait pas assez étudiée, et il ne s'est pas assez tenu en garde contre les apparences d'ordre qui ont frappé son esprit.

FÉTIS.

NÉCROLOGIE.

Les lettres et la musique française viennent de faire une perte douloureuse dans la personne de M. Hoffman, mort presque subitement à Paris, le 25 avril dernier. Comme homme de lettres, il jouissait d'une estime dont chacun pouvait apprécier les titres, tant par la représentation de ses ouvrages dramatiques que par les articles piquans et remplis d'une érudition profonde dont il enrichissait le *Journal des Débats* depuis plus de vingt ans. Mais il est un autre genre de mérite dont il était presque seul possesseur parmi les auteurs de poèmes d'opéras, et dont les musiciens sont juges : celui d'avoir compris la coupe des vers lyriques telle qu'il est nécessaire qu'elle soit pour se-

conder les intentions des compositeurs, et d'avoir introduit le premier en France la véritable disposition des morceaux d'ensemble, des finales et des scènes musicales.

Son premier essai en ce genre remonte à 1789; ce fut dans *Euphrosine et Coradin* qu'il le tenta. Le succès couronna complètement son entreprise, et cet opéra fut le signal d'une révolution qui nous a donné les chefs-d'œuvre de Méhul, de Cherubini, *la Caverne*, de M. Lesueur, *Roméo et Juliette*, de Steibelt, *Montano et Stéphanie*, de M. Berton, et *Camille*, de Dalayrac.

Malheurement, la patience que M. Hoffman apportait dans la facture de son vers lyrique n'a point été imitée comme ses formes dramatiques, et nous sommes encore bien loin des Italiens sous ce rapport. Nous n'en devons pas moins de reconnaissance à celui qui a du moins enseigné la route qu'on sera forcé de suivre un jour, et cette reconnaissance nous engage à donner ici une notice sur cet homme estimable. Nous l'empruntons au *Journal des Débats* du 28 avril.

M. Hoffman (François-Benoît) naquit à Nancy, en 1760, et non en 1745, comme l'a dit par erreur la meilleure *Biographie des Contemporains*. Il fit dans cette capitale de la Lorraine de bonnes études, dont une mémoire excellente lui avait fait conserver les fruits jusque dans les dernières années de sa vie. Virgile et Horace étaient non pas ses lectures favorites, mais ses souvenirs de prédilection. Huit ou dix jours avant sa mort, nous l'avons entendu soutenir avec force une discussion sur le sens de ce vers des Géorgiques, ou le poète de Mantoue fait un mérite aux gens de la campagne de n'avoir jamais à s'attendrir sur le spectacle des grandes infortunes, ou à porter envie à celui du luxe et de l'opulence :

Nec doluit miserans inopem, aut invidit habenti.

Il penchait à blâmer Virgile; on mit sous ses yeux l'explication naturelle que Delille a donnée de ce passage; M. Hoffman se hâta de passer condamnation.

Il n'avait que vingt-cinq ans lorsqu'il céda à l'attrait de

voir Paris. Il y publia, en 1785, un recueil de poésies fugitives qui eut du succès. Ce premier essai l'enhardit; et, dès l'année suivante, il avait présenté et fait recevoir à l'Académie royale de Musique l'opéra de *Phèdre*, dont Le Moyne fit la musique. L'ouvrage réussit. Mme Saint-Huberti y fut admirable; et les vieux amateurs n'ont pas encore oublié les impressions qu'ils y ont reçues de son jeu entraînant et pathétique. Trois ans au plus tard, *Nephté* avait remplacé *Phèdre;* la musique était du même compositeur. C'est le sujet de *Camma* mis en tragédie par Th. Corneille. Mais le cadet de Normandie avait inspiré moins heureusement que Racine la muse lyrique de M. Hoffman. Dix ans après, en 1799, *Adrien* fit son apparition triomphale sur le même théâtre, aux sons de la musique de Méhul. M. Geoffroy, qui n'aimait pas Gluck, n'était pas disposé à l'indulgence pour l'un de ses plus fidèles imitateurs. Il jugea la pièce sévèrement. M. Hoffman prit le parti de son compositeur. De là naquit une petite guerre qui servit d'intermède à la pièce, et dont les oisifs s'amusèrent quelque temps. C'est l'inconvénient de toutes les querelles littéraires, qui, comme le disait spirituellement Chamfort, font mettre les sots aux fenêtres. M. Hoffman n'a jamais été homme à se laisser attaquer impunément. M. Geoffroy ne se laissait pas facilement désarçonner. Cette lutte, soutenue de part et d'autre avec talent, n'empêcha point qu'en 1810, lors du concours pour les prix décennaux, l'opéra d'*Adrien* ne fût jugé, par la seconde classe de l'Institut, digne de la première mention, après l'opéra de *la Vestale*. En 1810, M. Hoffman fit encore représenter l'opéra de *la Mort d'Abel*, musique de M. Kreutzer. Cet opéra, joué dans l'origine avec succès, fut repris il y a quelques années. Mais, soit à raison de la sévérité religieuse du sujet, soit par suite des changemens introduits dans la forme des productions musicales, il n'obtint qu'un petit nombre de représentations. Il n'y a rien à en conclure contre le mérite des paroles.

Les titres les plus durables de M. Hoffman sont écrits dans les registres de l'Opéra-Comique. Si l'on ne joue plus

le Jockey, *le Brigand*, *la Femme de quarante-cinq ans*, *le Trésor supposé*, *la Ruse inutile*, et même la *Médée* mise en musique, et en très belle musique, pour le théâtre Feydeau par M. Chérubini, il ne faut pas oublier, d'une part, que le besoin de nouveautés théâtrales ferme aujourd'hui la porte à une foule de pièces charmantes de l'ancien répertoire, sur lesquelles le dernier mot n'a pas été dit; de l'autre, qu'*Euphrosine et Coradin*, *Stratonice*, *le Secret*, *Ariodant*, *les Rendez-vous Bourgeois*, font encore les délices de Paris et des départemens, et qu'il y a peu d'auteurs dont les ouvrages plus souvent réprésentés, soient plus souvent redemandés par les amateurs de la bonne et franche comédie lyrique.

M. Hoffman a enrichi aussi le théâtre Louvois de quelques petites pièces, telles, entre autres, que *le Roman d'une heure*, que l'on revoit encore avec plaisir sur les divers théâtres qui se sont portés pour successeurs du premier.

La renommée toujours croissante de M. Hoffman engagea les propriétaires du *Journal des Débats* à l'attacher à sa rédaction. On distingua ses articles; on ne cessait d'y admirer l'étendue et la variété de ses connaissances, et les agrémens d'un style toujours clair et toujours naturel. Sa critique fut quelquefois rigoureuse; et si nous attachions moins de prix à la liberté des opinions de nos collaborateurs, nous dirions que, plus d'une fois, elle nous parut dépasser les bornes de la justice. Mais telle était l'indépendance du caractère de M. Hoffman, que nous la respections même dans ce que nous regardions comme des erreurs. Il pouvait se tromper, mais il ne cherchait point à tromper ses lecteurs; il était dans l'ordre des choses humaines qu'avec beaucoup d'esprit il ne fût pas à l'abri de toute prévention. Mais nous étions sûrs de sa sincérité, et jamais, dans l'intimité de la conversation la plus familière, nous ne l'avons trouvé en opposition avec ses écrits.

Nous ne reviendrons pas sur les nombreux articles que nous avons imprimés de M. Hoffman. Ils ont été assez re-

marqués pour que nous nous dispensions de rappeler sur quelle immense variété de sujets il s'est exercé. Il lisait consciencieusement tous les ouvrages de l'examen desquels il consentait à se charger. Il notait en marge tout ce qui pouvait donner lieu à ses observations : peu lui importait la nature du livre ; histoire, géographie, littérature, médecine, anatomie, politique, polémique religieuse et morale, M. Hoffman était prêt à tout ; peu de têtes ont été plus encyclopédiques que la sienne. Il aurait pu, beaucoup mieux probablement que Pic de la Mirandole, soutenir thèse sur tout ce qui est l'objet des études et des connaissances de l'homme.

Le genre de vie de M. Hoffman favorisait singulièrement cette aptitude à tous les genres de travail ; il vivait tantôt à Paris, tantôt à la campagne ; mais à la campagne comme à Paris, son existence, entièrement isolée, lui permettait de disposer utilement de toutes ses heures. Son excessive sobriété soutenait, contre les atteintes d'un mal douloureux qui le tourmentait depuis longues années, sa santé naturellement faible et chancelante. Inaccessible à toutes les visites, il l'était surtout aux sollicitations des auteurs dont il avait à examiner les ouvrages. Méditatif par habitude et par tempérament, il finissait par se laisser aller à l'attrait d'une conversation amicale, et, dans la chaleur de l'entretien, il triomphait de l'embarras d'un bégaiement assez fort, pas assez pourtant pour arrêter l'essor de sa pensée et l'élan de son imagination.

Depuis quelques jours, le mal habituel dont se plaignait M. Hoffman avait pris un caractère plus alarmant. Toutefois, avant-hier, notre malheureux collaborateur nous avait adressé une lettre dont le texte et l'écriture étaient loin d'annoncer que nous ne devions plus en recevoir de lui. Le lendemain matin, il se leva faible comme il l'était depuis plusieurs jours, mais sans que son état présentât de symptôme sinistre. Après quelques soins donnés à sa santé, il s'assit tranquillement auprès de son feu. Une demi-heure après, il n'était plus.

M. Hoffman avait épousé la fille de M. Boullet, ancien

machiniste de l'Opéra. De deux fils que lui avait donnés ce mariage, un naufrage lui avait enlevé l'aîné, au moment où, prisonnier en Angleterre, il revenait embrasser son père et les rivages de sa patrie. Le second lui survit et est appelé seul à recueillir son héritage.

Les obsèques de M. Hoffman ont été célébrées à Saint-Roch, sa paroisse, le 28 avril. Un grand nombre d'hommes de lettres, d'artistes et de sociétaires du théâtre de l'Opéra-Comique y assistaient. MM. Ponchard, Rigaut et Levasseur y ont chanté un *Miserere* à trois voix, sans accompagnement, que M. Fétis avait composé autrefois pour les obsèques de M[me] Gail.

L'inhumation s'est faite au cimetière du Père Lachaise.

NOUVELLES DE PARIS.

CONCERT DE MM. LAFONT ET HERZ.

Après tant de concerts, tant de soirées musicales, et lorsqu'un temps superbe invite aux champs et à la promenade, il ne fallait pas moins que la grande réputation de MM. Herz et Lafont pour rassembler la brillante société qui se trouvait réunie dans la salle Chantereine, le 30 avril. Mais, nonobstant la chaleur excessive qui régnait dans la salle, il n'est personne qui ait regretté d'avoir payé son tribut au talent de ces deux artistes distingués.

Tout n'était cependant pas également bon dans leur soirée : il y avait des oppositions qui, cette fois, ne produisaient pas un bon effet. Trois ou quatre nullités, par lesquelles on a été poursuivi toute cette saison, y ont défiguré la prière de *Moïse,* le trio de l'*Italiana in Algeri,* et d'autres morceaux dont la réputation est faite, heureusement pour les auteurs. Le public, toutefois, s'est contenté d'accueillir avec froideur *ces chanteurs,* qu'il connaît, et dont il n'attendait rien de mieux. Mais la curiosité était excitée par le nom de M[lle] Sicard, première cantatrice de

la cour de Portugal et du théâtre de Lisbonne, qui paraissait en public pour la première fois. Cette jeune personne est jolie et d'une taille avantageuse. Sa voix est un *contralto sfogato* qui ne peut guère dépasser le *mi*. J'ai regret de le dire : cette voix est lourde, ses intonations sont plus que douteuses, et la cantatrice, qui a beaucoup d'affectation, est absolument inexpérimentée dans l'art du chant. Elle n'a point eu de succès.

Tout l'intérêt de cette soirée se portait sur la partie instrumentale. Un duo pour harpe et piano, exécuté par MM. Foignet et Mengal a été fort applaudi. Le reste du concert était occupé par les bénéficiaires. A défaut de voix, Lafont s'était chargé de chanter sur son violon, et il s'en est acquitté comme Crescentini. Son premier morceau était le concerto de Rode en *la* mineur, dans lequel il avait intercalé le rondeau charmant d'un concerto de violoncelle, connu sous le nom de Lamare, mais dont le véritable auteur est Auber. Il est impossible d'entendre rien de plus pur ni de plus parfait que le jeu de Lafont dans ce concerto, et particulièrement dans l'adagio et le rondo. Il y a quelque chose de particulier dans le talent de ce virtuose; c'est la sécurité dans laquelle il laisse l'auditeur; on jouit sans crainte, parce qu'on est certain que rien ne viendra troubler la jouissance. Il me paraît s'être surpassé par la manière dont il a joué sa fantaisie sur la romance d'*Otello*, morceau qui d'ailleurs est arrangé avec un goût parfait.

Un duo pour deux pianos, composé par MM. Herz frères, sur la marche d'*Alexandre* de Moschelès et sur un motif de la *Donna del Lago*, a donné aux auteurs l'occasion de faire briller un ensemble remarquable et vraiment fraternel. M. Herz le jeune est habitué à emporter les succès d'assaut; on entend plus rarement M. Herz aîné, et cela est fâcheux, car il chante bien sur son instrument, ce qui est un mérite assez rare. J'aurais bien des observations à faire à ces artistes sur la nature de leur morceau; mais je ne veux pas troubler leur triomphe. L'exécution prodigieuse de M. Henri Herz, s'est fait vivement applaudir dans ses

nouvelles variations sur le trio de Masaniello, *Notre Dame du Mont Carmel*, et dans son duo avec M. Lafont. Il y a long-temps qu'on sait qu'il n'y a plus de difficultés pour cet artiste : mais puisque sa réputation est faite à cet égard, ne pourrait-il pas les multiplier un peu moins, et donner un peu plus de largeur à son style? Il ne faut pour cela que de l'ame, car, pour lui, tout ce qui est mécanisme n'est qu'un jeu.

CORRESPONDANCE.

A M. le Directeur de la Revue Musicale.

Paris, le 30 avril 1828.

Permettez-moi de vous rappeler, Monsieur, que l'ordonnance royale qui régit le théâtre prescrit de donner chaque année quatre représentations au profit de la caisse des pensions. Cette disposition formelle n'a point été exécutée, et malgré ses représentations données l'an passé pour cet objet, l'Opéra-Comique est encore fort en arrière avec sa caisse des pensions. C'est donc pour s'acquitter en partie d'une dette sacrée que ce théâtre va donner six nouvelles représentations au bénéfice de cette caisse. Dans l'espoir de les rendre plus fructueuses, l'administration a engagé M. Martin à rejouer successivement les principaux rôles qui firent si long-temps sa célébrité; cet illustre chanteur a promis de jouer six fois d'ici au 10 mai prochain.

L'intérêt que vous portez, comme tous les amis éclairés des arts, à un établissement national qui vous a dû souvent d'utiles conseils et des encouragemens profitables, nous fait espérer que vous voudrez bien appeler l'attention de vos nombreux lecteurs sur ces représentations *obligées* et sur l'artiste célèbre qui en fera le principal ornement.

Agréez, je vous prie, Monsieur, avec tous les remercie-

mens que je suis chargé de vous adresser d'avance, un nouveau témoignage de la parfaite considération avec laquelle j'ai bien l'honneur d'être,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Le secrétaire de l'administration,

PELLISSIER.

ANNONCES.

Macbeth; scène des Sorcières, chanté par MM. Javureck, Quincy et Lebrun, musique et accompagnement de piano par Chelard, prix : 7 fr. 50 c.

— Quadrille de contredanses sur des airs de *M. Botte* et du *Barbier Chatelain*, par l'auteur du quadrille grivois arrangé pour le piano par Henry Lemoine. Prix : 3 fr. 75 c.

Au bureau d'abonnement pour les partitions, la musique de piano, harpe, violon, etc., de Henry Lemoine, éditeur, marchand de musique et d'instrumens, rue de l'Échelle Saint-Honoré, n. 9.

— Grand quintetto pour flûte, deux violons, alto et violoncelle; composé pour son ami François Bonjour, par Antoine Reicha. Op. 105, prix : 9 fr.

— Fantaisie pour flûte avec accompagnement de piano, composée sur plusieurs motifs de l'opéra du *Colporteur*, et dédiée à l'auteur de la musique, M. Georges Onslow, par T. Berbiguier. Op. 89. Prix : 7 fr. 50 c.

— Walse irlandaise avec une introduction, des variations, et un finale pour le piano forté; dédiées à madame la duchesse de Leicester, par F. Kalkbrenner. Op. 91. Prix : 6 fr.

— Flora Mac-Donald, air favori jacobite écossais, varié pour le piano; dédié à miss Rogerson, par J.-B. Woëts. Op. 73.

A Paris, chez J. Pleyel, fils aîné et comp., éditeurs de musique et facteurs de pianos, boulevard Montmartre.

—Le petit Montagnard, paroles de M. de Jussien, mises en musique, et dédiées à M. Delagrange par son ami V. Dourlen, membre du Conservatoire. Prix : 2 fr. à Paris, chez Philippe Petit, successeur de P. Gaveaux, rue Vivienne, n° 18.

— Dix études ou caprices, pour le violon ; dédiés à M. Baillot, chevalier de la Légion-d'Honneur, professenr à l'École royale de Musique, premier violon de l'Académie royale et de la Chapelle du Roi, par C. De Beriot, violon de S. M. le roi de France, et premier violon du roi des Pays-Bas. Op. 29. Prix : 10 fr. ; à Paris, chez E. Troupenas, éditeur de musique, rue de Ménars, n° 3; à Londres, chez Clementi ; à Bonn, chez Simrock.

Le jeune artiste dont nous annonçons ici l'ouvrage s'est placé tout à coup au rang des virtuoses les plus renommés par un talent d'autant plus remarquable qu'il est indépendant de toute tradition d'école, et qu'il a pris naissance dans l'une des organisations les plus heureuses que la nature ait faites. Quant à ses compositions, quelques airs variés et fantaisies d'un genre plus gracieux et léger que sévère, étaient les seules qu'il eût publiées ; mais ces études qu'il vient de faire paraître sont d'un ordre plus classique, et montrent que s'il n'a pas mis plus de difficultés dans ses premiers ouvrages, ce n'est pas que le mécanisme de ce qu'on peut faire en ce genre lui fût inconnu ; car il y a réuni, sous une forme dramatique, des traits dont l'exécution pourra coûter quelque travail, même à ceux qui jouissent déjà d'une réputation d'habileté.

— M. Albert Sowinski, pianiste, donnera le mercredi 7 mai prochain, dans les salons de M. Dietz, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 23, un concert vocal et instrumental ; on y entendra : Mme Siccart, première cantatrice de la Cour de Portugal et du théâtre de Lisbonne, MM. Julia Robert et Minoret ; MM. Panseron, Richelmy, Sebastiany, Sor, Hauman, Schuncke ; et autres artistes distingués.

On trouvera des billets chez MM. Dietz, rue Neuve-Saint-Augustin ; Pleyel, boulevard Montmartre ; Haury, rue Neuve-des-Petits-Champs.

SAGGIO DI ROBUSTIANO GIRONI

INTORNO ALLA MUSICA DEI GRECI[1].

(Essai sur la musique des Grecs par M. R. Gironi.)

La musique des Grecs a été l'objet des recherches d'un grand nombre de savans et de musiciens. Sans parler des dissertations qu'on a faites pour établir sa supériorité sur la musique moderne, des rêveries de Doni et de tous les écrivains de son temps, on possède des ouvrages historiques estimables sur ce sujet. Le premier auteur qui ait porté la lumière dans une matière si obscure est Burette, qui, dans une suite de dissertations insérées dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, a traité les points les plus intéressans du système musical des Grecs, de leur symphonie, des effets qu'on lui attribue, etc. On lui a reproché avec raison d'avoir confondu quelques époques; mais à l'exception de ce défaut, son travail est excellent, et sera toujours la source la plus pure où l'on pourra puiser des renseignemens sur une matière si obscure. Chaque espèce d'instrumens a donné lieu à des traités particuliers. On en trouve sur la mélopée, sur l'emploi de la musique au théâtre, dans les fêtes publiques, dans les funérailles, etc. Dans ces derniers temps, le jésuite espagnol Requeno, mu par une admiration sans bornes pour l'antiquité, a écrit deux gros volumes sur les travaux et les principes des théoriciens grecs. François-Marie Colle a fait imprimer une excellente dissertation sur les effets de la musique dans l'éducation de ce peuple célèbre (*Dimostrare che cosa fosse, e quanta parte avesse la Musica nell' educazione de Greci*, etc., Mantoue, 1775); Drieberg a publié une suite d'écrits sur divers points de l'histoire de la musique grecque, dans les-

(1) Milano, dalla tipografia dell' editore de' costumi, 1822, in-fol.

quels il est tombé dans des erreurs graves que je ne puis relever ici. Mais aucun livre n'avait embrassé jusqu'ici un aperçu général de l'histoire de l'art musical dans l'antiquité, sur un plan si étendu que l'a fait l'auteur du nouveau livre que je me propose d'examiner ici.

Le travail de M. Gironi est publié depuis plusieurs années; mais comme il a été tiré à trente exemplaires seulement, pour être distribué en cadeau, il n'est pas connu en France. C'est d'ailleurs un livre établi avec beaucoup de luxe typographique, destiné aux grandes bibliothèques, et qu'il serait maintenant fort difficile de se procurer. Toutefois il a été inséré dans le bel ouvrage publié par le docteur Ferrario sur les mœurs des différens peuples, ouvrage conçu sur un plan immense et du plus haut intérêt.

Après avoir parlé de l'estime dont la musique jouissait parmi les philosophes grecs et parmi les législateurs, M. Gironi divise son travail comme il suit :

1° Musique des temps homériques;

2° Musique des temps historiques;

3° Système ou théorie de la musique des Grecs;

4° Musique des Grecs modernes.

Quoiqu'il semble qu'on ne possède que bien peu de renseignemens sur la musique de ces temps reculés, que M. Gironi nomme *homériques*, et que d'autres ont appelés *héroïques*, la profonde érudition de l'auteur lui a fourni les moyens de rendre fort intéressante la partie de son travail qui s'y rapporte. A défaut de monumens, c'est dans le texte même de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* que cet auteur cherche les traces de la nature du chant et des instrumens qui délassaient les héros de leurs travaux. Homère, ce grand peintre, ce savant universel qui parle de tout avec justesse, et dont l'exactitude se démontre chaque jour davantage par les découvertes modernes; Homère, dis-je, fournit assez de documens pour qu'on puisse retrouver dans ses vers l'origine des instrumens dont les monumens des temps postérieurs nous offrent la représentation. La forme des flûtes, leur usage, la différence entre la lyre et la cythare, les matières employées dans leur fabrication, le

nombre des cordes et même les élémens dont elles étaient formées, tout cela est indiqué dans les vers du père de la poésie épique. Dans la discussion des textes, M. Gironi montre beaucoup de sagacité par la manière dont il accorde l'autorité des commentateurs.

Arrivés aux temps historiques, les monumens, tels que les statues, bas-reliefs, vases grecs, appelés improprement *vases étrusques*, et les peintures d'Herculanum, viennent au secours de M. Gironi, et, corroborant le témoignage d'une foule de poètes, de philosophes et d'historiens, donnent à cet auteur les moyens de traiter à fond toutes les questions qui se rapportent à la musique en général, aux trompettes, aux flûtes, à la manière de les accorder, à la cornemuse, à l'orgue, à toutes les variétés des instrumens à vent, telles que les *monautes*, *syringes*, *flûtes obliques*, *buccines*, au *phorbeion*, au vêtement des joueurs de flûtes, aux instrumens à cordes, dont les principaux sont les *magades*, *l'epigone*, les *trigones*, les *psalterium*, les diverses *lyres*, les *cythares*, à la manière de jouer ces instrumens avec les doigts ou avec le plectre, à la méthode de les accorder, aux chevilles, à la matière des cordes, aux instrumens de percussion dont les principales variétés sont les *cymbales*, les *tymbales*, les *crotales*, les *crupezia* (*scabilla* des Latins). Toutes les autorités dont M. Gironi s'appuie dans ses discussions historiques mettent dans le plus grand jour ce qui concerne ces objets. Les planches dont il a accompagné son ouvrage sont exécutées avec beaucoup de soin, et offrent la représentation exacte des monumens les plus authentiques. Un des paragraphes les plus curieux de l'*Essai sur la Musique des Grecs* est celui où l'auteur compare leur musique instrumentale avec celle des peuples modernes.

Le système ou la théorie de la musique des Grecs est ce que l'on connaît le mieux. Les écrits de quelques-uns de leurs théoriciens, tels que Aristoxène, Aristide, Quintilien, Nicomaque, Alypius et Ptolémée, nous fournissent des renseignemens assez étendus pour que les auteurs modernes aient pu s'en faire une idée assez nette. Aussi

cette partie est-elle celle où il reste le moins de découvertes à faire. Ce qui est bien plus difficile, c'est de se représenter l'effet de cette musique : disons plus, c'est ce qui est impossible; toutefois il est une partie du système musical des Grecs que les recherches des plus habiles théoriciens n'ont pu éclaircir, et qui restera vraisemblablement toujours dans l'obscurité; je veux parler de leur genre enharmonique, dont ils faisaient un usage fréquent, et sur lequel nous n'avons que des notions fort obscures.

Les points principaux du système musical des Grecs, qui sont soumis aux investigations de M. Gironi, sont les fragmens de quelques pièces de musique grecque que Burette et d'autres avaient déjà analysés et traduits, les effets de la musique des anciens, la comparaison du rhythme de cette musique avec la moderne, son infériorité à l'égard de la nôtre sous plusieurs rapports, et particulièrement sous ceux de la mesure et de l'harmonie; mais le paragraphe le plus singulier est celui où l'auteur affirme et veut prouver que les Grecs n'ont connu que le genre diatonique, et que c'est une opinion erronée que celle qui s'est établie sur l'usage constant qu'ils auraient fait des genres chromatique et enharmonique. Il est vrai qu'il ne fait que suivre en cela un savant écrivain du siècle dernier (le P. Sacchi), qui dit positivement : « Il y a trois « moyens par lesquels nous pouvons discerner les vraies « consonnances des fausses; la voix humaine qui les « forme, l'oreille qui les entend, et l'intelligence qui juge « de leurs proportions, en supposant qu'elles soient de « nature à être appréciées et mesurées. Ces trois moyens « nous conduisent à conclure qu'il n'y a point d'autre « genre de musique que la nôtre. Maintenant, qui voudra « pousser le doute plus loin? qui n'avouera que le genre « *enharmonique*, si célèbre, et son quart de ton, ne sont « autre chose que de vains mots, comme beaucoup le « croyaient déjà du temps de Plutarque [1] ? »

(1) « Tre sono le vie per le quali noi possiamo procedere a discernare « le vere consonanze dalle false. La voce umana, che le forma ; l'orec-

Tout ce qui a rapport à la question relative à la connaissance que les Grecs ont eu de l'harmonie ou du contrepoint, est traité d'une manière intéressante par M. Gironi. Il y fait un résumé de toutes les opinions, et conclut par la négative. Depuis que son livre a été publié, M. Majer, de Venise, a fait paraître une dissertation curieuse, qui a pour titre : *Sulla conoscenza che aveano gli antichi del contrappunto,* dans laquelle il se prononce pour l'affirmative, d'après un passage assez étendu du *Songe de Scipion,* de Cicéron. J'ai traité à fond cette question dans la partie de mon *Histoire générale de la musique* qui est achevée ; mais les développemens auxquels elle donne lieu sont trop étendus pour trouver place ici.

Ce que M. Gironi rapporte de la musique des Grecs modernes est de peu d'étendue, et ne donne que des notions superficielles de l'état de cet art dans la Grèce actuelle. Nous devons aux travaux de M. Villoteau des renseignemens beaucoup plus intéressans sur cette matière qui, d'ailleurs, n'est qu'un appendice du livre dont il est question. Ce livre est, du reste, fort intéressant comme résumé des recherches d'une foule de savans et de musiciens sur un sujet devenu obscur par la rareté des monumens et des données. Il est fâcheux que le luxe typographique, qui en est en quelque sorte inséparable, n'ait pas permis de le rendre d'une acquisition plus facile et de le répandre davantage.

FÉTIS.

« chio che le ascolta, e l'intelletto che può giudicare delle proporzioni, « sotto cui si contengono, dato che la natura della consonanza sia posta « nella commensurabilità delle voci, che consuonano. Tutto e tre queste « vie direttamente ci conducono a conclure non essere altro genere al- « cuno di musica, fuori di quello che abbiamo noi. Or chi sara che giu- « dichi esser lecito il dubitare più oltre ? chi non vorrà confessare che il « genere enarmonico tanto celebre, e quel suo quarto di tuono, altro « non fu finalmente, che una vana favola, secundo che giù da molti si « riputava infino dai tempi di Plutarco ? » Ved. Sacchi, *Della natura e perfezione dell' antica musica.*

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

Le cinquième concert de la société qui vient de rendre tant d'éclat à l'exécution musicale parmi nous, avait attiré, comme de coutume, une brillante et nombreuse assemblée. Le programme se composait de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven; du *Gloria* de la première messe du même auteur; d'un *Benedictus* en *mi* ♭, de Haydn; d'un chœur de *Pharamond*, de M. Boieldieu; de l'ouverture de *Proserpine*, de M. Schneitzhœffer; d'un duo de *la Neige*, de M. Auber; d'un air du *Concert à la cour*, du même auteur; d'une scène de Romberg pour le violoncelle, exécutée par M. Hubert, et d'un concerto de violon, par Mayseder, qui a été joué par M. Tilmant.

On pourrait faire quelques observations sur la composition de ce programme. Quel que soit le mérite de quelques-uns des morceaux qu'on y remarque, mérite que je me plais à reconnaître, il me semble que ce n'est point remplir le but de l'institution que de faire exécuter dans ces concerts ce qu'on entend tous les jours au théâtre, et ce qui est devenu en quelque sorte vulgaire par l'usage fréquent qu'on en fait. L'air du *Concert à la cour* est un morceau charmant de *concert à la ville;* mais il est bien connu. Après le talent parfait que Mme Rigaut y déploie à Feydeau, une exécution semblable à celle que Mme Damoreau vient de faire entendre à la représentation au bénéfice de Dérivis pourrait seule lui rendre de la nouveauté : mais Mlle Maillard! Après cette observation que je livre à l'examen des directeurs du concert, je passe à l'effet que le concert a produit dans son ensemble et dans ses détails.

Une seconde audition de la formidable symphonie en *ut mineur* de Beethoven était nécessaire pour en comprendre le plan et les effets. L'étonnement et l'admiration qu'elle inspire ont encore augmenté cette fois. La richesse d'invention qu'on remarque dans le premier morceau n'est ternie par aucun défaut essentiel; les longueurs qui déparent souvent les plus belles compositions de l'auteur de celle-ci, et qui tournent souvent en *langueurs*, ne s'y font pas remarquer. Tout y est d'inspiration, et si la mélodie n'est pas ce qui y domine, il règne du moins une mélancolie pleine de charme, et les effets y sont variés avec tant d'art qu'on n'a pas le temps d'analyser ce qu'on pourrait y désirer sous le rapport du chant. L'adagio est un motif varié comme peut le faire un homme doué de la supériorité de Beethoven. Il me semble cependant qu'il aurait pu se dispenser de faire trois fois de suite la modulation en *ut majeur*. Il y a dans cette uniformité de moyens une paresse d'imagination à laquelle ce génie ardent ne nous a pas accoutumés. Quant au *scherzo*, tout y est parfait, admirable, et la manière dont il se lie à la marche magnifique qui couronne l'œuvre est au-dessus de tout éloge. Il en résulte un des effets les plus extraordinaires, le plus grand peut-être, dont la musique est susceptible. Rien ne peut donner une idée de l'enthousiasme qu'il a encore excité dans l'auditoire cette fois. Aussi la joie la plus vive s'est-elle manifestée dans toute l'assemblée lorsqu'on est venu annoncer, vers le milieu du concert, qu'à la demande de quelques amateurs ces deux morceaux seraient dits de nouveau pour terminer.

L'ensemble a été d'une perfection rare, comme la première fois que cet orchestre admirable a exécuté ce chef-d'œuvre. Outre l'effet des masses, qui est prodigieux, les détails ont été excellens. Je citerai, par exemple, quelques phrases rendues délicieusement sur le hautbois par M. Brod, le style pur et sage de M. Henry dans quelques traits de basson, et l'ensemble des violoncelles dans le *scherzo*. Je regrette de ne pouvoir donner les mêmes éloges aux cors, dont les parties sont cependant

confiées à des hommes de talent. Depuis qu'on exécute cette symphonie de Beethoven, le trait de cor où le motif du premier morceau reparaît, a toujours été manqué. Je sais que l'obligation de frapper trois coups de langue rapides sur une note élevée est fort difficile à remplir; mais la difficulté n'est jamais une excuse lorsqu'on peut l'étudier. Ce n'est qu'à la dernière reprise que le passage a été fait sans faute, mais avec une timidité évidente. Puisque je suis sur ce sujet, il faut que je dise qu'en général les cornistes mettent peu de soin, peu de prévision dans ce qu'ils ont à faire, et que leurs fautes font souvent des taches ineffaçables dans une exécution qui serait irréprochable à cela près. Ils ont presque toujours l'air d'être pris au dépourvu; et je crois qu'il en est ainsi parce qu'ils ne se préparent pas assez. Il m'en coûte de tenir ce langage sévère à des hommes de talent, dont je suis le collègue et l'ami; mais je ne puis transiger avec la vérité.

L'ouverture de M. Schneitzhœffer est pleine de chaleur et de verve. Elle s'est soutenue auprès de la musique de Beethoven, et a produit beaucoup d'effet : c'est un grand éloge. L'exécution en a été très satisfaisante.

Dans l'espèce de fièvre musicale que la génération actuelle éprouve, on est peu sensible à la pureté, à la facilité de style du *Benedictus* de Haydn. Du chant, de la clarté, une disposition de voix et d'orchestre admirable et d'une harmonie naturelle, ne sont pas capables d'émouvoir des cœurs et des esprits blasés qui demandent à grands cris des effets. Mais si les masses de la société sont devenues insensibles à de pareilles beautés, quelques artistes doués d'un goût supérieur en jouissent encore avec délices, et rendent un pur hommage au grand musicien qui a tracé la route à ceux qui jouissent maintenant de la faveur publique.

Le *Gloria* de Beethoven est bien inférieur à ce *Benedictus*. Presque tous les motifs d'imitation ou de fugue y sont mal choisis et mal disposés. On y sent une gêne qui n'est point ordinaire à ce musicien de génie. C'est, je crois, la première composition de ce genre qui soit sortie de sa

plume; on s'aperçoit facilement qu'il n'y est point à son aise. J'ai déjà eu occasion de remarquer qu'il y est inférieur à lui-même, et qu'il y reste bien loin de M. Cherubini. Les solos de ces deux morceaux ont été chantés d'une manière satisfaisante par Mmes Minoret et Mori, ainsi que par MM. Alexis Dupont et Prévost.

La voix de contralto de Mlle Mori fait un bel effet dans ce genre de musique. Je regrette seulement qu'une certaine mollesse lui fasse négliger sa prononciation, et laisse quelquefois tomber son intonation au-dessous du ton. Mlle Minoret est une bonne acquisition. Sa voix a du timbre, et, ce qui est plus rare, de l'accent.

Le chœur charmant de *Pharamond* est d'un genre doux et calme; pour produire tout l'effet dont il est susceptible, il aurait fallu qu'il occupât une autre place dans le programme, et qu'il ne vînt pas immédiatement après le bruit et l'explosion de la symphonie de Beethoven.

Ponchard a bien chanté le duo de *la Neige*; mais il était accompagné de Mlle Maillard; cette jeune personne n'a pas fait comme Ponchard. Elle a de la voix, mais elle donne à cette voix je ne sais quel accent trivial et mesquin; elle a une vocalisation facile, mais elle exécute tout avec négligence; enfin on remarque en elle un certain abandon dédaigneux, qui donne à son chant le caractère de celui qui est connu sous le nom de *chant de couturière*. Je voudrais que mes fonctions de journaliste me permissent d'être galant; je ne dirais pas de ces choses à Mlle Maillard; mais le public les lui exprime d'une manière plus dure.

C'est un homme de talent que M. Hubert. Il ne tire pas un grand son du violoncelle; mais c'est à peu près le seul défaut qu'on puisse lui reprocher. Son archet a de la variété; sa manière de chanter est élégante; son exécution dans les traits nette, juste et hardie. Avec du travail et un voyage de deux ou trois ans pour secouer la poussière de l'école, je crois que ce jeune homme parviendrait à un rang fort distingué parmi les violoncellistes. Je l'engage à perdre un peu de l'affectation qu'il met à indiquer la me-

sure à l'orchestre. Il vaut mieux tenir invariablement le mouvement que de le nuancer continuellement, comme il semblait l'indiquer.

M. Tilmant a joué avec pureté un concerto difficile et médiocre de Mayseder. Ce violoniste est un peu froid dans le solo, mais son exécution est nette, et son archet me paraît avoir de la liberté. Je voudrais seulement trouver un peu plus de verve dans ses traits.

En résumé, le cinquième concert de l'école royale a été mêlé de bien et de mal; mais la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, vaut un concert tout entier, et l'auditoire est sorti satisfait de sa matinée.

FÉTIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Mme Mallibran, Zuccoli, Santini.

Mme Mallibran est devenue la providence du Théâtre Italien. Son talent flexible se prête avec une égale facilité au drame et à l'opéra bouffe. Après avoir brillé dans *Semiramide* et dans *Otello*, et y avoir fait entendre des accens tragiques, elle a prêté le secours de sa verve comique au *Barbier* et à la *Cenerentola*. J'ai dit comment elle a chanté et joué le rôle de *Rosine* de la première de ces pièces. J'avoue qu'elle m'a moins satisfait dans la seconde; non qu'elle y ait manqué de talent; mais elle n'en dessine pas le rôle principal avec autant de vigueur que Mme Mombelli, quoiqu'elle soit une cantatrice plus habile et qu'elle possède une plus belle voix.

Le bouffe Zuccoli, qui a fait son premier début comme *primo buffo* dans le personnage de *don Magnifico*, était dominé par une crainte excessive qui l'a privé d'une partie de ses moyens. Ce n'est pas un artiste de premier ordre, à beaucoup près; cependant il peut être de quelque utilité. Son physique est convenable, sa voix ne manque pas de

timbre; son intonation est assez juste, mais il manque de mordant. Il a cependant chanté assez bien l'air *Miei rampoli*, et ne s'est pas mal tiré du fameux duo *un segreto d'importanza*. Malheureusement il n'a point été secondé par Balfe, dont la voix est trop faible pour le rôle de *Dandini*. Il n'a fait aucun effet dans le quintetto, et ce n'est que dans le sestetto qu'il a pu se faire entendre convenablement.

Santini a continué ses débuts dans l'*Italiana in Algeri;* il s'y est montré meilleur dans le rôle de *Mustafa*, qu'il n'avait fait dans celui de *Figaro*. Sa voix est sonore, étendue et même flexible pour un *basso;* mais il se démène trop sur la scène, et joue en charge plutôt qu'avec comique. Nous l'avons déjà dit, nous persistons à croire qu'il ne comprend pas ses rôles. Heureusement il est jeune et peut faire des progrès.

— Dérivis se retire de l'Opéra après vingt-cinq ans de service. Sa méthode de chant était fort défectueuse; mais il méritait quelque estime comme acteur. Sa retraite est devenue en quelque sorte forcée par la révolution qui s'est opérée dans le système de musique du théâtre auquel il était attaché. Quoiqu'il ne soit pas âgé, et qu'il jouisse encore de toute sa force, il est vraisemblable qu'il n'entrera que difficilement ailleurs, car ses défauts seraient bien plus sensibles sur un théâtre ordinaire que sur la vaste scène de l'Opéra.

Cet acteur a donné le 5 de ce mois sa représentation de retraite. Elle était composée du troisième acte d'*Œdipe à Colone*, du *Philosophe sans le savoir*, comédie en cinq actes, du Théâtre-Français, de l'Opéra-Comique de M. Auber, intitulé *le Concert à la Cour*, et du troisième acte d'*Otello*.

Le rôle d'*Œdipe* est un des meilleurs de Dérivis; il y est encore très beau. Adolphe Nourrit nous a paru chanter avec négligence le rôle de *Polynice*, qui vaut pourtant bien la peine qu'on s'en occupe, bien qu'il ne soit pas écrit dans la manière actuelle. M[lle] Prévost, de l'Opéra-Comique, jouait le rôle d'*Antigone*, et n'y paraissait pas

à l'aise, quoiqu'elle chante bien à son théâtre ordinaire des rôles plus difficiles que celui-là; mais le déplacement est toujours nuisible aux chanteurs et aux acteurs, parce qu'ils ne peuvent calculer l'effet de leur voix.

Le Théâtre-Français n'est point de notre compétence; il ne nous appartient donc pas d'en parler. D'ailleurs, si nous disions que Mlle Mars a été adorable dans le rôle de Victorine, ce serait dire qu'elle n'est point changée, et tout le monde le sait.

Il n'y avait de nouveau dans le *Concert à la cour* que Mme Damoreau; mais cette nouveauté en valait une autre, car il est impossible d'entendre rien de plus parfait que la manière dont cette cantatrice a dit l'air du *Carnaval de Venise.* Les occasions où les connaisseurs n'ont rien à désirer sont fort rares; celle-ci était du nombre.

Il était près de minuit quand Mme Mallibran a paru dans le troisième acte d'*Otello*, et s'est chargée de chasser le sommeil de l'enceinte de la salle, chose à quoi elle a parfaitement réussi. Décidément *Desdemona* est un de ses meilleurs rôles.

On croit piquer la curiosité du public par des spectacles d'une longueur démesurée, c'est une erreur; la représentation de Dérivis en est une preuve. Malgré le prix élevé des places, la recette n'était que de sept mille francs, ce qui indique qu'il n'y avait guère que le tiers de la salle qui fût garni.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

REPRÉSENTATIONS EXTRAORDINAIRES

AU BÉNÉFICE DE LA CAISSE DES PENSIONS.

L'administration du théâtre royal de l'Opéra-Comique se trouve dans une situation embarrassante, si l'on en croit les bruits sinistres qui circulent. Dans tout état de cause on ne peut que la louer des efforts qu'elle fait pour remplir momentanément ses coffres. Son espérance n'a pas été trompée; les représentations de Martin rappellent la foule à Feydeau. Ceux qui ne l'ont jamais entendu sont curieux de connaître ce talent célèbre qui, pendant longtemps, fit la gloire et la fortune d'un beau théâtre aujourd'hui en décadence; ceux qui l'ont entendu dans le temps où il brillait de l'éclat de tous ses moyens, veulent le comparer avec lui-même. Ceux-là disent, en secouant la tête : C'est encore un admirable chanteur, mais ce n'est plus Martin.

Nous ne sommes point de ces flatteurs qui déclarent à l'ancien virtuose que les années ont passé sur sa tête sans y laisser de traces, et que son talent n'a point souffert des outrages du temps. Martin a vieilli tout comme un autre, et depuis les représentations de l'année dernière, nous trouvons des changemens notables dans son organe.

Le chanteur a conservé une partie de son ancienne facilité pour la roulade, mais les notes basses se sont éraillées, et au lieu de poser les sons élevés, il n'y arrive que par un *groupetto* ou un port de voix, ce qui ne laisse pas de nuire considérablement à l'effet de son chant.

Nous avons été un des plus sincères admirateurs de Martin, et c'est pour cela même que nous souhaiterions qu'il fût plus jaloux de sa propre gloire, et qu'il ne vînt pas chaque année instruire le public de l'affaiblissement progressif de ses moyens. Mais, nous dira-t-on, on ne

saurait faire à cet artiste un reproche du zèle qu'il montre à secourir les pensionnaires ses camarades; d'accord, si ce zèle n'était point si largement récompensé; mais on dit que 800 fr. sont prélevés sur la recette brute de chacune de ces représentations au profit de Martin, et, en conscience, nous pensons que cette rétribution est assez honnête, et qu'elle nous laisse le droit d'apprécier la juste valeur de Martin.

Le jeu de cet acteur était, comme on sait, fort inégal; mais il avait un choix de rôles qu'il disait à merveille. Dans ce nombre on peut citer ceux des *Voitures Versées*, de *Lulli*, du *Nouveau Seigneur*. Martin a joué ces trois pièces avec une verve remarquable, et il a eu de beaux momens comme chanteur. L'air : *Apollon toujours préside*, le duo du *Clair de Lune*, ont été vivement applaudis; les morceaux du *Nouveau Seigneur* ont eu le même succès; mais le rôle de Rodolphe, dans le *Chaperon rouge*, n'est plus dans les moyens du pensionnaire.

Une timidité bien excusable dans un artiste célèbre qui s'expose à porter atteinte à sa réputation, s'est fait remarquer surtout dans la manière dont il a joué *Gulistan;* aussi a-t-il chanté bien faiblement son air, et a-t-il un peu perdu la tête dans les points d'orgue du *Point du Jour;* mais dans *Picaros et Diego* il s'est presque retrouvé ce qu'il était dans sa jeunesse, c'est-à-dire jouissant d'une voix étonnante et plein de verve.

On dit que Chollet, épouvanté de la comparaison qui pouvait s'établir entre son devancier et lui, a fait de vives réclamations, et a offert sa démission. Les appréhensions de Chollet sont mal fondées; ses moyens n'approchent point, sans doute, de ceux que Martin a possédés autrefois; mais, telle qu'elle est, sa voix est agréable, il a du goût, et plaît au public.

S.

CONCERT

DONNÉ PAR MADEMOISELLE RIGAL,

DANS LA SALLE DU CONSERVATOIRE.

Mlle Taglioni faisait sa rentrée à l'Opéra, dans le ballet des *Bayadères;* Mme Montessu reparaissait dans *la Somnanbule;* MM. Lafont et Herz donnaient un grand concert. Il y avait beaucoup de monde à l'Académie royale de Musique, beaucoup de monde à la rue Chantereine, et cependant la petite salle du Conservatoire était fort bien garnie. Nous en félicitons Mlle Rigal, sous un double rapport. Du reste, la bénéficiaire devait cette heureuse affluence d'auditeurs moins à l'attrait de sa jeune réputation qu'à celui du programme qui nous promettait Levasseur et Ebner, et par conséquent beaucoup de plaisir. Or, le programme a été changé, puis changé encore, et l'ordre des morceaux qui restaient tellement altéré, que le public, mécontent et décontenancé, semblait être l'objet d'une véritable mystification. Il est temps de s'élever contre cet abus; plus le nom des artistes annoncés est recommandable, plus ils doivent de fidélité à l'engagement qu'ils ont pris. Ce n'est point à Mlle Rigal que nous adressons ce reproche : elle semblait comprendre trop bien l'embarras de sa position à l'égard du public.

Sa voix, comme nous l'avons déjà dit, est d'une faible étendue; le trouble et l'émotion l'avaient réduite presque à rien. Nous devons le dire le trio de *Zoraïde* et le duo de *Sémiramis* ont été faiblement exécutés. Le duo surtout n'est point dans les cordes de Mlle Rigal; nous ne lui conseillons pas de le chanter dans les concerts. L'air du *Crociato* lui va beaucoup mieux; elle l'a dit à merveille. Toutes les roulades et *fioriture* dont il est orné ont été exécutées en conscience, mais pas avec assez de coqueterie, si nous osons nous exprimer ainsi. Cette jeune can-

tatrice livre son talent au public avec franchise et abandon; elle ne sait point en tirer tout le parti possible; elle semble ignorer que le public se compose de gens qui pour la plupart ne savent pas la musique, et qu'il ne tient compte de la difficulté vaincue que quand l'artiste lui-même y attache toute l'importance qu'elle mérite.

Mlle Vial a médiocrement secondé Mlle Rigal; les agrémens qu'elle prodigue sont incorrects et vagues. Cette jeune personne a une voix charmante, mais elle a besoin d'étudier encore beaucoup.

M. Dommange était là; nous le citons pour mémoire et pour faire honneur à son obligeance. M. Panseron a chanté deux nocturnes, une fort jolie romance nouvelle avec accompagnement de hautbois, et sa romance du cor, qui commence à être bien connue.

Voilà pour le chant: il faut bien convenir qu'il n'a pas eu les honneurs de la soirée, comme on pouvait s'y attendre. Les instrumentistes étaient en force. Le jeune Liszt a joué des variations avec cette verve, cette précision énergique qui le mettent au premier rang des pianistes. M. Mengal est un corniste distingué; il fait bien chanter son instrument, mais par malheur il fait très facilement la cadence, et il en use avec une prodigalité qui nuit à l'effet de ses morceaux. Un jeune violoncelliste (M. Dejazet, je crois,) a exécuté assez correctement un air varié auquel le public n'a pas pris garde. Quant à M. Brod, son nom vaut mieux qu'un éloge. Ses compositions sont toujours empreintes du caractère qui convient à son instrument; leur grace toute naïve, toute naturelle, vous transporte au milieu des montagnes. L'exécution de M. Brod n'est pas toujours sans reproche; de légers accidens résultent quelquefois de la vivacité de l'instrumentiste, mais ce sont de faibles ombres à un beau tableau.

Mme la duchesse de Berry, qui devait honorer cette soirée de sa présence, n'est arrivée que pour entendre les derniers couplets d'un nocturne que chantait Mlle Rigal et M. Panseron.

S.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

VIENNE. *Théâtre de la cour au Kœrnthnerthor.* L'opéra des *deux Journées* de Chérubini vient d'être représenté au bénéfice de Mme Roser, cantatrice qui n'est pas dépourvue de talent. L'exécution de ce bel ouvrage a été satisfaisante, quoique le rôle de *Constance* fût un peu trop haut pour la voix de Mme Roser. Beils, qui était chargé de celui du comte *Armand*, s'en est fort bien acquitté. Cremolini (*Antonio*), Mlle Achten (Marceline) et Forti (Mickeli) ont également mérité les applaudissemens du public. Ce dernier, surtout, a déployé tant de talent comme acteur et comme chanteur (dit le correspondant), qu'il a été unanimement rappelé sur la scène à la fin du second acte.

Vienne vient de posséder la meilleure troupe chantante qu'il soit peut-être possible de rassembler. On y comptait Lablache, Tamburini, Rubini, sa femme, et l'excellent bouffe Pacini. Les ouvrages qui ont été joués sont *la Cenerentola*, l'*Italia in Algeri*, *Mosè* et *il Pirata*. Avant son départ, Tamburini a obtenu une représentation à son bénéfice : on y donna *la Cenerentola*. Quelle soirée! Tamburini jouait le rôle de *Dandini*, Lablache, *Montefiascone*, et Rubini, *le Prince*. Il est impossible de se représenter l'enthousiasme qui a éclaté pendant et après le fameux duo (*un segreto d'importanza*) du second acte; les deux rivaux de gloire, émus par la pensée de la comparaison qui s'établissait, se sont montrés supérieurs à eux-mêmes. On peut juger, d'après cela, de ce qu'ils ont été.

Le *Barbier de Séville* n'a pas produit moins d'effet. Lablache (*Figaro*), Rubini (Almaviva), sa femme (Rosina), et Pacini (Bartholo), composaient un ensemble parfait.

Paganini a donné le 29 mars, dans la grande salle de la Redoute, un concert qui avait attiré un concours nombreux d'auditeurs : son succès a été complet. Les morceaux qu'il y a fait entendre sont le premier concerto de sa composition en *si* mineur, une sonate militaire qu'il joua en entier sur la quatrième corde, et dans laquelle il a placé des difficultés qui semblent demander l'usage des quatre cordes de l'instrument, et un *larghetto* suivi de variations sur une ronde de la *Cenerentola*. L'orchestre a partagé le transport du public, et a accablé le virtuose d'applaudissemens de tout genre.

— La fête musicale de Cologne sera célébrée cette année les 25 et 26 mai. On y exécutera, le premier jour, *Jephté*, oratorio composé exprès par M. B. Klein, de Cologne, qui réside depuis plusieurs années à Berlin. Le second jour sera rempli par la symphonie n° 4 (en *si* ♭) de Beethoven, le psaume 24, de Frédéric Schneider (manuscrit), une ouverture (manuscrite) de Ries, et l'*Automne* et l'*Hiver* des *Saisons* d'Haydn.

— On a célébré le 18 avril, à l'académie des arts de Berlin, la fête séculaire d'Albert Dürer : on y a exécuté, à cette occasion, une symphonie et une cantate de Félix Mendelsohn, dont la durée, réunies, est de deux heures. On dit que ce jeune compositeur a rappelé dans sa symphonie la manière de Beethoven, dans ses chœurs celle de Haendel, et que sa cantate abonde en chants mélodieux.

— Nous lisons dans les journaux allemands que Mme Catalani a désavoué, dans une lettre adressée à un journal de Hambourg, le mot qu'on lui a prêté sur Mlle Sontag[1], « au talent de laquelle elle a toujours rendu la justice la plus complète. » Il nous semble, et c'est à Paris l'opinion dominante, que ce mot s'accordait précisément avec la vérité, en même temps qu'il faisait honneur à son esprit. Nous concevons cependant que Mme Catalani ait cru devoir se justifier d'avoir rencontré si juste, devant les Al-

(1) « Elle est grande dans son genre, mais son genre est trop petit. »

lemands du nord, dont la tête est montée pour long-temps par la grâce et la mignardise de Mlle Sontag, et qui d'ailleurs n'ont rien entendu de mieux chez eux; mais qu'une Pisaroni, une Pasta, une Mallibran exécutent devant eux quelques-uns de leurs beaux rôles, et nous serions bien étonnés s'ils ne sentaient pas après cela toute la différence qui existe entre une originalité réelle, mais vraiment *petite*, et une manière profonde et grandiose, avec laquelle seulement on peut espérer d'émouvoir.

— On a conseillé quelquefois dans un journal aux entrepreneurs de théâtres italiens d'essayer de varier leur répertoire en y remettant d'anciens opéras des grands maîtres inconnus à la plupart de leurs auditeurs. Il paraît qu'on a senti cette nécessité depuis long-temps en Italie, car nous voyons qu'on a donné, depuis 1825 jusqu'à la fin de 1827, sur les théâtres de San Carlo et del Fondo à Naples, conjointement avec les opéras de Rossini et de ses imitateurs, les suivans, des maîtres des écoles antérieures: *Amor tutto Vince*, la *Sposa del Tirolo*, *Paolo e Virginia* de Guglielmi; la *Serva padrona*, *Il fanatico in Berlina*, la *Modista raggiratrice*, la *Finta amante*, *Il Socrate imaginario*, de Paisiello; *Chiara de Rosenberg*, de Generali; l'*Impegno superato*, *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa; *Ser Marc-Antonio*, de Pavesi; le *Cantatrici villane*, de Fioravanti, et l'*Infermo ad arte*, d'Orgitano. Nous apprenons, en outre, de Venise, qu'on y montait au théâtre de Saint-Luca *Giannina e Bernardone*, de Cimarosa.

Rome. La composition de la troupe pour la saison du printemps est satisfaisante au théâtre *Valle*. On y compte Mme Pastori, *prima donna;* Ravaglia, tenore; Maggiorotti, basso cantante, qui a obtenu tant de succès à Madrid, et Cavalli, *buffo comico*. L'ouvrage qui a été choisi pour l'ouverture de la saison est *le Barbier*.

Verceil. *Torvaldo e Dortiska* vient de réussir complètement dans cette ville. Les principaux chanteurs sont Mme Mosca, *prima donna;* Decapitani, premier tenore;

Stanislas Marcionni, *primo basso constante;* et Maver, *primo buffo comico.*

GÊNES. L'ouverture du nouveau théâtre *Carlo Felice* a eu lieu le 7 avril par une cantate de Donizetti, qui a précédé l'opéra, et par *Bianca e Fernando* de Bellini. Le premier acte de cet ouvrage a été goûté, et dans le second on a applaudi un duo chanté par David et Mme Tosi; mais deux airs, dont l'un était chanté par David et l'autre par Tamburini, ont été mal accueillis, quoique ces deux virtuoses y aient déployé beaucoup de talent. En définitive, le succès du nouvel opéra a été médiocre.

Le ballet a été moins heureux encore, malgré la danse étonnante de MMmes Vaquemoulin et Grossi. Paul, de l'Opéra de Paris, n'a pas produit l'effet qu'on espérait d'après sa réputation.

MILAN. Le peu de succès que la faible troupe chantante du théâtre de la Scala a eu dans *Otello*, a contraint les entrepreneurs de faire donner, le 12 avril, l'*Italiana in Algeri;* mais, par ce changement, on n'a fait que tomber de *Carybde en Scylla.* Après avoir entendu des *Isabelle* telles que la Gafforini et la Marcolini, et un *Mustafa* comme Galli, il est bien dur de tomber dans la médiocrité d'une Mme Ungher, et de MM. Biondini et Roufagna. C'est une saison perdue pour les habitans de Milan.

Au reste, même nullité dans toute l'Italie qu'à la saison du Carnaval; point d'opéras nouveaux, ou des chutes. Pauvre Italie!

P. S. D'après un nouvel avis qu'on nous transmet de Gênes, le premier acte de l'opéra de Bellini, au lieu d'être bien accueilli, aurait été reçu froidement; et le second, au contraire, aurait ranimé le public. Toutefois, on ne croit point à un succès durable.

PUBLICATION CLASSIQUE.

Collection des *Symphonies de Beethoven,* en grande partition, édition dédiée à la société des concerts de l'École royale de Musique, et revue par M. Fétis, professeur de composition et bibliothécaire de cet établissement.

Le domaine de la symphonie semblait être occupé pour toujours, et sans partage, par Haydn et Mozart. Ils paraissaient avoir posé les bornes du genre; mais cette opinion, trop commune, qu'il y a un point dans les arts qu'on ne peut dépasser, est à chaque instant démentie par les hommes de génie. Après Haydn et Mozart, Beethoven est venu. Ne pouvant suivre la même route que ces deux grands artistes, il s'en ouvrit une nouvelle : il ne pouvait être plus simple, plus pur, plus sage, plus majestueux que Haydn; il n'avait point l'espoir de surpasser, ni même d'égaler peut-être les mélodies suaves, passionnées, abondantes, délicieuses de Mozart; il n'y avait pas moyen d'avoir plus de goût dans les détails, de richesse dans l'harmonie ou d'unité dans le plan : mais, en s'abandonnant davantage à la fantaisie d'une imagination ardente, on pouvait avoir une indépendance de style plus originale, se livrer à des élans plus impétueux, trouver des effets plus énergiques, et leur imprimer un cachet de nouveauté. Toutes ces choses, Beethoven les a faites avec une supériorité telle, qu'on se demande maintenant ce qu'on pourra faire après lui; question qui sera résolue sans peine un jour par quelque grand talent encore inconnu.

Un désir inquiet reste dans l'ame de tout artiste et de tout véritable amateur, après qu'il a été ému par ces grands effets répandus dans les symphonies de Beethoven, effets si bien rendus par l'admirable orchestre de la société des concerts. On voudrait pénétrer dans les secrets de cette magie de combinaisons qui donnent de pareils

résultats : une seule chose peut satisfaire ce désir, c'est la faculté de parcourir la partition où l'auteur a déposé sa pensée. Dans la lecture d'une partition, on s'identifie si bien à ce qu'on a sous les yeux, qu'on croit entendre réellement ce qu'on voit; on se rappelle les impressions qu'on a reçues, et on les renouvelle à volonté. Comme étude, rien n'est plus profitable aux jeunes artistes, car ils y découvrent des procédés d'instrumentation que toute la durée de leur vie ne suffirait peut-être pas pour leur révéler.

L'éditeur de cette importante collection n'a rien négligé pour que son édition fût digne des chefs-d'œuvre qu'elle est destinée à perpétuer. D'après l'avis de plusieurs compositeurs, il s'est décidé à adopter le format ordinaire de la musique, en sorte que la collection entière pourra être facilement reliée en un volume.

Le prix de chacune des neuf symphonies est fixé à 9 fr. net pour les souscripteurs qui se feront inscrire avant le 1er juillet prochain. Ceux qui souscriront pour la collection entière recevront *gratis* les deux dernières, et ne paieront, par conséquent, que 63 fr. pour les neuf symphonies. La symphonie héroïque et celle en *ut* mineur seront livrées dans les premiers jours du mois de mai; les autres paraîtront de quinze en quinze jours, jusqu'à la fin du mois d'août. A cette époque la collection sera entièrement terminée.

On souscrit, à Paris, chez E. Troupenas, éditeur du répertoire des opéras français, et des nouveaux ouvrages de Rossini, Auber, Tulon, H. Herz, Labarre et de Bériot, rue de Ménars, n° 3.

ANNONCES.

Cinquième concerto pour le violon, avec accompagnement d'orchestre, composé et dédié à son ami M. Henry Moller, consul suédois à Nantes, par Antoine Bohrer. Œuvre 40. Prix : 12 fr.

— *Troisième concerto* pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, composé et dédié à son ami M. Sylvin Paris par Max. Bohrer. Œuvre 10. Prix : 12 fr.

Ces deux ouvrages se trouvent chez les fils de B. Schott, à Paris, place des Italiens, n° 1 ; à Mayence, même maison ; et à Anvers, chez A Schott.

— *Rondeau* composé pour le piano-forté et dédié à son ami M. Woets par J. B. L. Désormery. Prix : 4 fr. 50 c.

Paris, J. Pleyel et Cie, boulevard Montmartre.

— *Grande Polonaise*, précédée d'une introduction et d'une marche pour le piano-forté, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, (*ad libitum*), dédiée à S. M. Nicolas, empereur de toutes les Russies, par F. Kalkbrenner. Op. 92. Prix : 12 fr.

Paris, J. Pleyel et Cie, éditeurs de musique, boulevard Montmartre; Londres, chez Latour; et Leipsick, chez Robst.

Ce morceau est celui que M. Kalkbrenner avait composé pour six pianos, et qui a produit tant d'effet dans la soirée musicale donnée par MM. Pleyel et Cie au mois de décembre dernier. L'impossibilité de rassembler six pianos dans les salons ordinaires a déterminé M. Kalkbrenner à l'arranger sous la forme où nous l'annonçons.

— Air anglais favori, varié pour le piano, et dédié à Mlle Marie de Padoue, par J.-P. Pixis. Op. 93. Prix : 5 fr.

— Douze pièces détachées pour le piano, par un amateur. Se vend au profit des Grecs, 5 fr.

A Paris, chez J. Pleyel, fils aîné et comp., éditeurs de musique et facteurs de pianos, boulevard Montmartre.

— La méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement de M. Fétis a été si bien accueillie par les professeurs et par le public qu'en peu de temps la première édition a été épuisée. Un succès si considérable n'a point fait illusion à l'auteur de cet ouvrage ; il a senti au contraire qu'il était de son devoir d'améliorer son travail autant qu'il était en lui, et a revu avec soin chaque partie de son livre. La nouvelle édition, qui contiendra des additions et des corrections importantes, est maintenant sous presse, et paraîtra dans le courant de juillet prochain chez M. Ph. Petit, rue Vivienne, n° 18.

SUR LES ANCIENS AIRS FRANÇAIS.

Dès l'année 1350, le chant des airs français avait pris un caractère de rhythme et de mesure qu'on ne trouve pas dans les psalmodies qu'on appelait les *chansons* des troubadours et des trouvères des onzième et douzième siècles. On en peut juger par l'air du *Jeu de Robin et de Marion*, composé par Adam de Le Hale, que j'ai donné dans le *prospectus et specimen* de la *Revue musicale*. Ces chansons s'étaient ensuite excessivement multipliées, et étaient devenues l'objet du goût dominant de la nation française, qui en a toujours conservé quelque chose.

Ce goût était si généralement répandu depuis le règne de Louis XI, que les compositeurs de musique d'église furent contraints de prendre pour thème principal de leurs messes et de leurs motets les motifs des chansons les plus populaires, et que cet usage se conserva, même en Italie, jusqu'après la mort de Palestrina. Les motets français de Baïf, de Ronsard et de quelques autres rimeurs français, étaient appelés *chansons spirituelles*, parce qu'on les chantait sur des airs profanes. Il en était de même des psaumes de Marot; ce poète ne traduisit d'abord que trente psaumes en vers français : il les présenta à François Ier en 1539. Ils eurent le plus grand succès; mais ce qui contribua le plus à leur fortune, fut la facilité qu'on avait de les chanter sur des airs qui couraient la ville, et que tout le monde savait à la cour. Bayle nous apprend, d'après les auteurs contemporains, que François Ier, le Dauphin, depuis Henri II, la Dauphine, Catherine de Médicis, les duchesses d'Étampes et de Valentinois, ainsi que le roi et la reine de Navarre, avaient adopté chacun leur psaume, qu'ils chantaient continuellement. Le psaume qui plaisait le plus à François Ier était sur le vaudeville très connu : *Que ne vous requinquez-vous, vieille,*

que ne vous requinquez-vous donc? Henri II, qui était grand chasseur, préférait celui qui commence par ce vers:

Comme le cerf fuit du côté de l'eau.

Il le chantait en courant dans les bois, sur un air de cors et de trompes. Catherine de Médicis chantait le sixième sur un air italien; et la duchesse de Valentinois, qui était jeune et jolie, aimait beaucoup à répéter le *De profundis* en vers marotiques, sur l'air d'une chanson fort leste, qui commençait par ces mots: *Baisez-moi donc, beau sire!* Personne ne prenait garde au ridicule de ces travestissemens de prières en chansons plaisantes.

Plus tard, la traduction des psaumes ayant été achevée par Théodore de Beze, des compositeurs habiles, tels que Goudimel, Roland de Lassus, Philibert *Jambe-de-Fer*, Claudin-le-Jeune et autres, mirent ces psaumes en musique nouvelle à trois et à quatre parties, et les recueils qui s'en multiplièrent firent oublier la méthode de les chanter sur des airs populaires. Des éditions en furent publiées en Italie, en France et en Allemagne. Celles que Nicolas Duchemin, Adrien Le Roy et les Ballard donnèrent à Paris, vers le milieu du seizième siècle, furent très estimées; Philippe II accorda à Plantin la permission d'imprimer des recueils de ces psaumes en musique, et Charles IX permit à Jean de Tournes d'en faire une nouvelle édition en 1561, *à condition*, dit le privilége, *qu'ils seront en bonne musique*.

Toutefois les chansons vulgaires s'étaient conservées parmi les catholiques, qui s'en servaient pour des cantiques spirituels, comme les missionnaires de nos jours ont fait usage de nos airs de vaudevilles. Telle fut l'origine des noëls, dont le sujet n'était pas toujours relatif à la Nativité de Jésus-Christ, quoique les plus amusantes de ces chansons pieuses soient celles où il est question de l'adoration des Bergers, auxquels on a fait prendre le langage des paysans des diverses provinces de France. Le principal recueil de ces cantiques, auxquels on a joint la musique, est intitulé *La grande Bible des Noëls*. Il y en

a un grand nombre d'éditions, dont les plus complètes sont de la fin du seizième siècle ; mais les premiers noëls ont été composés et imprimés pendant les règnes d'Henri II et de ses fils. Pierre Certon, maître des enfans de chœur de la Sainte-Chapelle ; Maillard, Arcadelt, Clément Jannequin, Mornable, les deux Vermont, Fevim et Du Buisson furent les principaux auteurs de ces vieux airs. Du Caurroy, qui fut maître de chapelle de Charles IX, de Henri III et de Henri IV, passe pour en avoir écrit un grand nombre. L'air si connu de la romance *Charmante Gabrielle*, qu'on attribue faussement à Henri IV, et qui appartenait originairement à un noël, est de la composition de Du Caurroy. Parmi ces chansons pieuses, les plus célèbres ont été : 1° *Joseph est bien marié à la fille de Jessé ;* 2° *Les bons bourgeois de Châtres et ceux de Montlhéri ;* 3° *Laissez paître vos bêtes ;* 4° *Chantons, je vous prie, Noël hautement.* Mais le plus curieux est un cantique sur la conversion de la Magdeleine, dont les détails sont d'une naïveté rare. On peut aussi citer, pour sa singularité, le noël qui commence par ce couplet :

Un jour le sauveur du monde,
Œilladant la terre et l'onde,
Voulut choisir ici-bas
Une plante joliette,
Pour porter sa fleur doucette ;
Mais Satan ne voulait pas.

Outre les noëls, on avait des chansons *héroïques, galantes* et *gagliardes*. Leurs airs avaient été composés par les musiciens que j'ai nommés, auxquels il faut ajouter Gentian, Hesdin, Gervaise, A. Cartier, Le Gendre, Du Tertre, Morel, Mithou, Chardavoine, Bonnard et beaucoup d'autres dont la liste serait trop étendue. Le nombre des recueils de ces chansons, imprimées avec la musique par Attaignant, Nicolas Duchemin, Adrien Le Roy et les Ballard, est de plus de deux cents, et celui des airs qu'on y trouve surpasse six mille.

L'*Excellence des Chansons musicales*, publiée en 1572 par Arcadelt ; Le *Parangon des Chansons*, que Jacques-

Moderne fit paraître en 1576; les trois recueils de chansons à quatre, six et huit parties, que Jean Pervin mit au jour en 1578; les *Chansons gagliardes* de Gilles Maillard, 1581, in-4°, celles de Lagrotte, organiste de Henri III, 1583, et les *Chansons plaisantes, amoureuses et récréatives*, publiées à Lyon, par Rigaud, 1588, contiennent des modèles de ces airs, qui étaient à peu près la seule musique qu'on connût à la cour et à la ville. Les rois et les courtisans faisaient aussi quelquefois les paroles et les airs de quelques chansons. On en connaît trois de Marie Stuart. Charles IX en a écrit une assez jolie pour Marie Touchet, sa maîtresse, et Henri III en fit une autre dont l'air ne manque pas de naturel. Elles se trouvent dans l'Anthologie française de Monnet.

Sous les ministères de Richelieu et de Mazarin, les chansons changèrent d'objet et de forme; car elles devinrent des épigrammes, des satires, et même des recueils d'injures grossières contre la cour, contre les courtisans, et surtout contre les ministres. Le plus grand nombre de ces chansons n'a d'autre mérite que celui de la malignité. Celles qui ont été composées dans le temps de la Fronde, se distinguent cependant par des traits assez spirituels. Quant aux airs qu'on y adaptait, ils n'étaient autres, pour la plupart, que ceux des anciens recueils dont je viens de parler; on les choisissait de préférence, parce qu'ils étaient connus du peuple et plus faciles à retenir que ceux qui auraient été faits exprès.

Les airs que les poètes choisissaient pour leurs chansons étaient souvent pris de certaines danses de caractère alors en usage. Les noms de toutes ces danses étant peu connus maintenant, il n'est pas inutile de rappeler leur origine, ni de dire quel en était le caractère.

Dans le moyen-âge, les danses se divisaient en deux espèces; l'une grave, lente et fort ennuyeuse; l'autre vive, gaie, mais indécente, et semblable à celles dont les bayadères offraient des exemples, à l'époque de la conquête de l'Inde par les Anglais. Les défauts de ces danses avaient fait négliger les premières, et proscrire les autres par les

bulles des papes et les édits des rois. Ce ne fut qu'au quinzième siècle que la danse se releva du discrédit où elle était tombée, et reprit une nouvelle vie, comme tous les arts.

En 1562, le concile de Trente étant assemblé, le cardinal Hercule de Mantoue y présidant, le roi d'Espagne Philippe II y vint, et l'on y proposa de lui donner une grande fête, dans laquelle la danse entra pour beaucoup. Deux cardinaux furent les ordonnateurs du bal, où le roi et plusieurs prélats, évêques et abbés, dansèrent avec les princesses et dames italiennes et allemandes qui s'y étaient rendues en foule. Toutes les danses qu'on y exécuta étaient sérieuses, et de l'espèce qu'on appelait alors *basses danses*, c'est-à-dire où l'on marchait plutôt qu'on ne sautait, si l'on s'en rapporte à un auteur italien nommé *César Negri*, Milanais, qui a publié un traité des danses de son temps (1600), où l'on trouve tous les airs qui étaient alors en usage pour cet exercice. Ce fut Catherine de Médicis qui détermina les demoiselles de sa cour à porter des jupes plus courtes qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, afin que leurs jambes fussent plus libres pour adopter les danses vives.

Alors au lieu des airs lents du *branle* et de la *pavanne*, on eut les vives *bourrées* et les *gigues*, sur lesquelles les dames de la cour sautaient avec délices. Marguerite de Valois, fille de Catherine de Médicis, ayant les jambes fort belles, outra la mode des jupons courts, et sauta de manière à donner lieu à quelques aventures plaisantes et à scandaliser quelques vieilles dames. Les fêtes qui eurent lieu à Bayonne, en 1565, lors de l'entrevue de Catherine de Médicis avec sa fille aînée, Élisabeth de France, furent l'occasion où ces danses nouvelles commencèrent à prendre faveur. L'époque est d'autant plus remarquable que ce fut alors, dit-on, que le massacre de la Saint-Barthélemi fut résolu, quoiqu'il n'ait été exécuté que sept ans après.

Lorsque les anciens airs, tels que les *branles* et les *pavannes*, furent passés de mode à la cour, ils continuèrent d'être en usage dans les provinces, et les branles de Poitou restèrent célèbres. On en trouve un assez grand nom-

bre, qui étaient joués par les hautbois et les violons, dans le recueil formé par Philidor, musicien de Louis XIV, dont il a été parlé dans le premier volume de la *Revue musicale*. Les autres airs de danse étaient, comme je l'ai dit, les *pavannes*, les *bourrées*, les *gigues*, les *passepied*, les *allemandes*, les *gagliardes*, les *sarabandes*, les *courantes*, les *gavotes* et les *charivaris*. Chacun de ces airs avait un caractère particulier. Le recueil dont je viens de parler en contient beaucoup : mais on en peut voir des exemples dans une collection plus connue, qui a été publiée sous le titre de l'*Orchesographie*, d'abord en 1590, et ensuite en 1596, in-4°, à Langres, sous le pseudonyme de *Thoinot Arbeau*. Le véritable auteur de ce recueil est *Jean Tabourot*, official de Langres. Ce livre est un dialogue entre un musicien ou maître à danser, nommé *Capriol* et *Arbeau*. On y trouve beaucoup d'airs originaux notés, et l'on y voit que la plupart de ces airs, après avoir servi à faire danser, avaient été convertis en chansons, dont Tabourot donne les paroles. Une partie de ces airs s'est conservée dans les provinces de France, et particulièrement dans la Provence, la Bretagne, l'Auvergne et la Bourgogne. On croit que l'air de *Malbrough* remonte à cette époque reculée.

Les *vaux-de-vire* ou *vaudevilles* et les *romances* ont insensiblement fait disparaître tous ces anciens airs, et le mélange de quelques-unes des formes italiennes et allemandes dans les airs populaires français, a fini par ôter à ces airs le caractère national qu'on ne retrouve plus que dans quelques provinces, qui sont restées fidèles à leurs souvenirs.

FÉTIS.

VARIÉTÉS.

C'est à un nommé Rallig, de Hambourg, fixé ensuite à Berlin, qu'on doit les perfectionnemens apportés à l'harmonica, par l'addition des touches. Dans son invention, les grosses cloches, c'est-à-dire les cloches de la basse, sont suspendues par des rubans de soie; elles sont fixées sur le même cylindre, afin qu'on puisse les frapper en pressant les touches d'en bas avec les doigts. Les cloches qui correspondent aux touches du haut ont les bords dorés; les unes et les autres sont mises en mouvement au moyen d'une roue qu'on fait mouvoir avec le pied. L'étendue du clavecin comporte trois octaves et demie. Ce perfectionnement est le fruit d'un long travail et de recherches ingénieuses et pénibles. Pour se procurer les meilleures cloches possibles, Rallig a visité toutes les verreries de la Hongrie, de la Bohême et de l'Allemagne. Lorsqu'il avait le bonheur de rencontrer un ouvrier habile et intelligent, il demeurait près de lui pendant plusieurs mois.

Rallig était non-seulement un bon mécanicien, car, outre les règles de l'acoustique, il connaissait celles de la composition. Il a composé un opéra intitulé : *Clarisse, ou la Servante inconnue ;* et, en 1789, il a publié à Leipsick un ouvrage intitulé : *kleine Tonstücke für die Harmonika* (petites pièces pour l'harmonica).

— David Rizzio, ou Ricci, fameux chanteur et joueur de luth, naquit à Turin, dans le seizième siècle. Son père, qui était musicien, lui donna des leçons dont il profita si bien, que très jeune encore il obtint une place dans l'orchestre de la cour de Sardaigne. Peu de temps après cette nomination, le duc de Savoie envoya un ambassadeur à Marie Stuart, reine d'Écosse, et Ricci fut choisi pour être secrétaire d'ambassade. Marie Stuart fut bientôt frappée de son talent, et peut-être aussi charmée de sa personne,

quoique l'histoire ne dise point s'il était bel homme. Quoi qu'il en soit, elle lui accorda sa protection, et la comparaison qu'elle établissait entre le spirituel, l'élégant secrétaire d'ambassade et son faible, ignorant et vicieux époux, étant peu favorable à ce dernier, elle devint bientôt aussi froide pour Darnley qu'affectüeuse pour Ricci. Son secrétaire lui ayant déplu, elle nomma Ricci pour le remplacer. Il poursuivait ainsi avec éclat le chemin de la fortune, lorsqu'il fut assassiné par Darnley et ses complices, en présence même dela reine.

Quelques personnes ont considéré Ricci comme l'inventeur des vieilles ballades écossaises; mais il est cependant certain que le genre de la musique calédonienne était déterminé avant le règne de Marie Stuart. En outre, le style des airs écossais se rapproche davantage de la musique anglaise que de la musique italienne, et sans doute Ricci aurait apporté avec lui les airs de son pays. Palestrina florissait du temps de Ricci; ses compositions, admirées par tous les Italiens, étaient remplies de contre-point et d'une harmonie nourrie tout-à-fait opposée au style simple et naïf des anciens chants écossais. Cette musique originale ressemble si peu à la musique italienne, ancienne ou moderne, que Geminiani se trouva fort embarrassé pour y adapter une basse tant soit peu régulière. Il paraît donc prouvé que Ricci ne fut point l'inventeur de ces mélodies; mais il est fort possible qu'il ait été le premier qui les ait rassemblées en collection, et qu'il les ait exécutées avec un goût et une expression inconnus jusqu'alors.

— Il existe en Suisse, dans le canton d'Appenzell, une société musicale qui a ses réglemens et ses séances à jour fixe. On se réunit dans un lieu déterminé, et l'on y chante les morceaux qu'on a étudiés pendant l'intervalle d'une assemblée à une autre. Le jour fixé pour une réunion, les membres de la société se rassemblent à huit heures du matin; ils arrivent dans le plus grand ordre, et commencent leurs chants aussitôt qu'ils arrivent près du lieu du rendez-vous, lequel se trouve ordinairement près du vil-

lage de Gais. Là, réunis en plein air, ils forment un cercle, et chantent une hymne en l'honneur de *celui* qui a doué l'homme du charme de la voix et du sentiment de l'harmonie.

A onze heures, le pasteur de Gais vient prendre les membres de la société musicale, et les conduit à l'église au bruit des cloches. Lorsqu'on est arrivé au temple, le chant continue pendant une demi-heure environ; les nombreux auditeurs observent le plus profond silence. Le président de la société dirige l'exécution, dont l'exactitude et la pureté font honneur à son goût et à sa science. Les compositions vocales, chantées dans ces réunions, sont toujours des *chants populaires*, simples comme les hommes qui les chantent. C'est par leurs chants que les membres de cette société expriment à leurs voisins, à leurs amis, les sentimens de patriotisme et de bienveillance dont leurs cœurs sont pénétrés. C'est en chantant qu'ils les abordent, c'est en chantant qu'ils leur font leurs adieux.

— J'ai parlé, dans un des numéros précédens de la *Revue musicale*, de M. de Momigny, de sa doctrine, et d'un passage où il m'attaquait personnellement dans un journal hebdomadaire qui a pour titre: *le Philantrope*, du 16 mars. Le hasard vient de faire tomber entre mes mains une réponse qu'il a faite à ce que j'avais dit.

M. de Momigny y déclare que son ouvrage est le plus important qui aît paru depuis un siècle, et que des sarcasmes ne prouvent rien contre son mérite. Il ajoute : « Y « a-t-il une seule de mes découvertes qui me soit con« testée? y a-t-il une seule des propositions que j'établis « qui soit *dûment* regardée comme une erreur? J'ai défié « tous les musiciens du monde de faire reculer d'une seule « ligne aucun des points fondamentaux de ma doctrine; « pourquoi M. Fétis ne foudroie-t-il pas de toute la force « de sa logique et de son éloquence cette *seule vraie* « *théorie* qui l'offusque? »

A l'égard de la bonne opinion que M. de Momigny a de ses *découvertes*, je crois qu'il ressemble en cela à tous ceux

qui se mêlent d'écrire. Il n'en est aucun qui ne croie avoir fait un chef-d'œuvre quand il achève un livre. M. de Momigny diffère d'eux seulement par la naïveté des éloges qu'il se donne. Je ne vois pas, du reste, de quoi il se plaint : si j'avais dit à M. de Momigny : « Vos prétendues « découvertes ne sont que les aberrations d'un esprit qui « abonde en son sens, qui n'aperçoit qu'un des côtés des « questions qu'il examine et qui s'y attache sans tenir « compte de ce qui en démontre le faux. Vos principes, « fussent-ils vrais d'ailleurs, seraient infructueux et ne fe- « raient jamais que des ergoteurs qui seraient ignorans « des procédés de la science, et ce qui le prouve, ce sont « tous les exemples de formes scientifiques, et notamment « *la fugue* que vous avez donnée dans votre dernier ou- « vrage, exemples qui renferment les fautes les plus gros- « sières et l'ignorance la plus complète de l'art d'écrire en « musique. » Si, dis-je, j'avais tenu ce langage à M. de Momigny, je concevrais qu'il se fachât contre moi. Mais je n'ai rien dit de tout cela. Depuis vingt-cinq ans, il veut faire expliquer les musiciens sur sa doctrine ; mais comme ils s'obstinent à se taire, c'est leur silence qu'il inculpe, et c'est ce silence qu'il appelle un *déni de justice.*

Que pourraient dire les musiciens, et qu'importe leur avis à M. de Momigny ? ce sont tous des ignorans, dit-il, à commencer par M. Chérubini. Après cette déclaration, ils n'avaient plus qu'à se taire : c'est ce qu'ils ont fait, et l'on doit les en louer ; car l'ignorance qui garde le silence est plus excusable que celle qui affecte un langage superbe. Il y a au moins de l'inconséquence à vouloir prendre l'avis de ceux dont on méprise les lumières.

D'ailleurs, de quoi se plaint M. de Momigny? les moyens de publication ne lui ont pas manqué. Il y a vingt-cinq ans qu'il exposa sa doctrine dans un *Cours d'harmonie et de composition*, en trois volumes in-8°. Chargé ensuite de terminer la partie musicale de l'*Encyclopédie méthodique*, il l'a remplie de l'exposé de ses principes, et pour cette fois, s'il n'a point eu de lecteurs, les acheteurs ne lui ont point manqué. Enfin, un troisième ouvrage,

intitulé *La seule vraie théorie de la musique*, a été publié par lui il y a sept ou huit ans. Tout cela est entre les mains du public; et, en définitive, c'est le public qui juge en dernier ressort. M. de Momigny assure que son dernier livre jouit de la plus haute estime dans les pays étrangers, et qu'il a été traduit en italien et en allemand. Qu'il cesse donc de se plaindre, et qu'il jouisse paisiblement de sa gloire.

Il faut être hypocrite pour réussir, dit-il : eh bien! je ne réussirai pas. Eh non, M. de Momigny! Pour réussir, il faut avoir raison, et dire ses raisons; dans le siècle où nous sommes, cela suffit.

M. de Momigny termine ainsi : « Il n'est pas étonnant « qu'une nouvelle théorie mette les passions et les rivali- « tés en jeu plus que le jugement encore. Voyez ce qui ar- « rive pour la théorie de la Charte, livrée aux débats de la « tribune, des journaux et des conversations. Quand l'au- « torité suprême et la bonté royale ont tant de peine à se « faire comprendre, comment espérer qu'un homme qui « n'a pour lui que la vérité, ne rencontrera que des lu- « mières, de l'équité et de la conscience? » Voilà le fait : c'est que les musiciens sont d'aussi mauvaise foi sur *la seule vraie théorie de la musique* que la France l'est sur la Charte.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

C'est par un coup de foudre que la société des concerts à voulu terminer le cours de ses triomphes et clore la saison. Le programme du sixième et dernier concert, qui

a eu lieu le 11 de ce mois, était composé de manière à exciter au plus haut degré l'enthousiasme des amateurs. Le premier morceau de la symphonie en *sol* mineur, de Mozart, le beau motet de Haydn, *O fons pietatis*, une fantaisie pour le hautbois, composée et exécutée par M. Brod; l'*Agnus Dei* de la première messe de Beethoven, et l'ouverture de *Coriolan*, du même auteur, suivie du chœur final de l'oratorio le *Christ au Jardin des Oliviers*, remplissaient la première partie. Dans la seconde, on trouvait la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, qui avait été redemandée, et qu'on ne se lasse pas d'entendre; un air de Pacini, chanté par Mme Damoreau; le concerto pour violon, de Beethoven, dans lequel M. Baillot avait eu précédemment un succès d'enthousiasme, et le *scherzo* de la symphonie héroïque. On voit que dans tout cela il n'y avait pas un morceau qui ne dût piquer la curiosité, et presque tous étaient des chefs-d'œuvre.

Quoique Mozart n'ait pas déployé le luxe d'un orchestre formidable dans sa symphonie en *sol* mineur; quoiqu'on n'y trouve pas les effets de masses qui étonnent et entraînent dans les symphonies de Beethoven, l'invention qui brille dans cet ouvrage, les accens passionnés et énergiques qui y sont répandus, et la couleur mélancolique qui y domine, en font une des plus belles productions de l'esprit humain. Si cette même symphonie était instrumentée dans le système actuel, et si elle joignait la puissance d'une sonorité très intense à celle du chant délicieux, de la sensibilité exquise et de l'harmonie élégante et pure qu'on y trouve, elle serait hors de toute comparaison. Quoique l'exécution de l'orchestre du Conservatoire ait été irréprochable sous le rapport de l'exactitude, j'ai cru remarquer quelque mollesse dans les violons et dans les basses, qui m'a paru résulter du défaut de conviction des beautés de la musique. L'empire de la mode est tel que les plus habiles même ne peuvent s'y soustraire. Je crois aussi que le mouvement était un peu trop vif; le caractère du premier morceau de cette symphonie demande plus d'expansion.

Le motet de Haydn, *O fons pietatis*, est une des meilleures compositions sacrées de ce grand musicien; M. Prévost en a fort bien chanté le solo de basse, et les chœurs n'ont rien laissé à désirer sous les rapports de l'ensemble et de la justesse.

Rien ne donne plus l'idée de la perfection que le talent de M. Brod sur le hautbois. Sa manière de chanter sur cet instrument est vraiment délicieuse, et fait désirer qu'il y ait beaucoup de chanteurs qui possèdent son expression vraie et son style élégant. A l'égard de sa composition, quoiqu'elle soit gracieuse et bien écrite, je lui ferai le reproche de nuire aux effets de ses solos par de trop fréquentes interruptions de ritournelles. Je sais que ces ritournelles sont placées à dessein pour reposer l'instrumentiste; mais en rendant les phrases trop courtes, elles nuisent à l'effet général.

L'*Agnus Dei* de Beethoven qui a été exécuté dans ce concert est tiré de sa première messe. J'ai déjà eu occasion de remarquer que cette messe n'est pas une de ses meilleures compositions. Il y règne un certain embarras, une inexpérience de genre qui ont lieu d'étonner quand il s'agit d'un talent si élevé que celui de Beethoven. L'exécution de ce morceau a été satisfaisante.

Jamais la distance qui peut séparer deux ouvrages du même auteur n'a été plus considérable que celle qui se trouve entre le morceau que je viens de citer et l'ouverture de Coriolan. Ici on reconnaît Beethoven avec tous ses avantages, c'est-à-dire, original, entraînant, indépendant de toute forme convenue, et n'écoutant que ses inspirations. Dès le début, l'attention est commandée, et jamais le compositeur ne la laisse reposer.

Cette ouverure a été écrite dans l'espace de quelques heures pour la tragédie de Collins. C'était un soir : Beethoven allait sortir de chez lui pour promener sa rêverie. Le poète se présente. « On doit jouer ma pièce dans quelques jours, dit-il à son ami : j'ai besoin que le public « soit disposé à l'émotion dès le commencement, et je « pense qu'une ouverture qui serait faite dans l'esprit de

« la situation où j'ai placé mes principaux personnages « serait un excellent moyen d'y parvenir. Voulez-vous me « la faire ? — Volontiers ; laissez-moi votre manuscrit, il « me guidera dans mon travail. » Collins se retire après cette conversation. Beethoven jette un coup d'œil machinal sur le manuscrit, mais bientôt il est entraîné. Sans s'en apercevoir, il se dépouille d'une partie de ses vêtemens, il prend sa plume, et l'ouverture est faite d'un jet à quatre heures du matin. La tragédie de Collins est en effet conçue de manière à remuer une ame ardente comme celle de Beethoven, car ce n'est point une froide composition académique comme celle que La Harpe a faite sur le même sujet. Son Coriolan n'est pas seulement un caractère hautain qui veut humilier son ingrate patrie ; il y a quelque chose de sauvage, de désespéré dans le plaisir qu'il se promet de son triomphe. On sent que Beethoven est là sur son terrain ; aussi son ouverture est-elle admirable d'un bout à l'autre. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que le combat des passions de cette grande figure historique de Coriolan est peint merveilleusement dans le trait des basses et des altos qui se reproduit dans les deux parties de l'ouverture. Ce trait, qui est fort difficile, a été supérieurement exécuté par l'orchestre.

Il entrait dans le plan de Beethoven de ne point terminer son ouverture avec éclat : au théâtre on obtient quelquefois de grands effets en finissant *piano*, ou en interrompant le morceau ; mais il n'en est pas de même au concert : c'est donc une heureuse idée d'avoir songé à lier avec la fin de l'ouverture de Coriolan, le chœur final si majestueux du *Christ au jardin des Oliviers.* Aussi l'effet a-t-il été complet. L'enthousiasme du public avait besoin de l'intervalle qui sépare ordinairement les deux parties d'un concert pour se calmer, ou plutôt pour s'exhaler en cris d'admiration.

La grande et belle symphonie en *ut* mineur, qu'on ne se lasse point d'entendre, et qu'on redemande toujours, ouvrait la seconde partie. Les beautés de cette composition, qu'on apprécie mieux à mesure qu'on la connaît

davantage, ont produit leur effet ordinaire. Non-seulement l'exécution d'ensemble a été parfaite comme d'ordinaire, mais cette fois tous les détails ont été dignes de cet ensemble. Je n'ai point la prétention d'accorder à mes observations plus d'influence qu'elles n'en ont. Sans doute, les artistes distingués qui jouent les parties de cors dans l'orchestre de la société des concerts avaient remarqué les défauts que j'ai signalés dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, mais jusques là, ils n'avaient pu s'y soustraire. Il n'en a pas été de même cette fois. Les attaques ont été bien faites, et aucune tache n'a déparé le bel ensemble qui excite si bien l'admiration de l'auditoire. Je dois aussi des éloges aux contrebasses, pour la netteté de leur exécution dans le trio du *Scherzo*, et même pour la manière dont elles ont nuancé les effets. Jusqu'ici on avait été forcé de ralentir assez sensiblement ce trio, à cause de la difficulté de faire parler assez rapidement ce gros instrument; mais cette fois le ralentissement a été presque imperceptible.

J'ai toujours été désagréablement affecté par les *ut* de la partie de violoncelle dans les dernières mesures qui lient le *Scherzo* à la fameuse marche de cette symphonie, et il m'a paru que tous les artistes éprouvaient les mêmes sensations que moi. Cela est d'autant plus fâcheux que toute cette fin est délicieuse, et que ces *ut* affaiblissent l'énergie de l'attaque de la tonique au commencement de la marche. Ne serait-ce pas qu'il y aurait une faute de gravure, et qu'on aurait oublié une clef d'*ut* sur la quatrième à la tête de ces mesures? transposition qui changerait tous ces *ut* en autant de *sol*, véritable basse de l'harmonie de cet endroit. Je livre cette conjecture à l'examen des habiles.

Chaque jour, le talent de Mᵉ Cinti-Damoreau acquiert plus d'éclat et de consistance. Le genre de ce talent n'est pas l'expressif, et n'est pas de nature à rendre les sentimens énergiques; mais elle doit à la douceur de sa voix et à une heureuse disposition d'organes des inflexions tendres qui sont souvent un genre d'expression convenable.

Quant à sa vocalisation, tout le monde convient qu'elle est parfaite. Me Damoreau est d'ailleurs excellente musicienne, a beaucoup de goût, et règle les fioritures de son chant avec beaucoup d'élégance. Il n'y a que des éloges à donner à la manière dont elle a chanté un air de Pacini au dernier concert; elle y a recueilli les plus vifs applaudissemens.

On sait quel succès M. Baillot a obtenu la première fois qu'il a joué le concerto de Beethoven. Il n'a pas moins bien joué ce morceau au dernier concert, et il a fait preuve d'une habileté bien rare lorsque sa chanterelle ayant cassé, il s'empara du premier instrument venu, instrument qui m'a paru d'une espèce assez commune, à la couleur du vernis, et qui n'était pas même d'accord; ce qui n'a pas empêché que le virtuose ait exécuté supérieurement ce point d'orgue, qui est fort difficile. Ce n'était plus le même que celui que M. Baillot avait joué la première fois. J'avoue que j'ai regretté le premier. L'autre m'a paru trop long, et avoir le défaut d'annoncer à plusieurs reprises une terminaison qui n'arrive pas. Les points d'orgues sont un moyen de faire briller l'habileté d'un exécutant, mais ils ont, en général, l'inconvénient de distraire l'attention de l'effet général du morceau, en sorte qu'on ne peut les faire trop courts : au reste, il fallait toute la puissance du talent de M. Baillot pour captiver encore l'attention comme il l'a fait après un concert fort long, où des émotions de tout genre avaient fatigué l'auditoire.

Plus la musique est susceptible d'émouvoir, plus elle fatigue les organes auditifs, et les facultés humaines ne permettent point d'écouter sans distraction un concert ou un opéra trop long. Nous ne devons donc pas être étonnés que l'admirable *Scherzo* de la symphonie héroïque de Beethoven n'ait pas eu autant de succès que les premières fois où il a été exécuté, car il était le dernier morceau d'un concert qui avait duré trois heures. Je crois aussi que les directeurs de ces beaux concerts feront bien de mettre plus de variété dans les genres de musique dont ils composent leur programme. Beethoven est admirable,

mais il ne faut pas user promptement les effets que sa musique produit, ce qui serait inévitable si on en exécutait trop dans les mêmes séances. Comme tous les hommes de génie, il a un cachet particulier qui domine dans tous ses ouvrages; en sorte qu'il résulte de la monotonie d'une trop grande quantité de morceaux de sa composition, malgré les prodiges d'un orchestre incomparable.

FÉTIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

REPRÉSENTATIONS DE MARTIN.

DÉBUTS D'ÉDOUARD.

Dans un article précédent, nous avons fait notre profession de foi à l'égard de Martin; nous avons critiqué l'imprudence du chanteur émérite qui vient livrer à la curiosité du public les restes d'un talent autrefois brillant, maintenant infirmé par la vieillesse, et compromettre une réputation basée sur d'immenses succès. Nous ne reviendrons point sur ce sujet; il nous a été pénible de faire arriver de tristes vérités à des oreilles habituées depuis long-temps (depuis trop long-temps sans doute) à l'exagération de la louange; nous avons voulu constater un fait, c'est la décadence de l'ancien virtuose. Cet avertissement est un peu rude, mais il est nécessaire; si Martin est sage, s'il est soigneux de sa propre gloire, qu'il s'en tienne à ce dernier essai, et que la dernière représentation extraordinaire au bénéfice de la caisse des pensions soit consciencieusement la clôture définitive de ses apparitions sur la scène.

Le rôle du marquis de la Jeanotière, dans *Jeanot et Colin*, était, il y a bien des années, un des bons rôles de Martin; tous deux ont vieilli de compagnie. Le pensionnaire a quelquefois manqué de mémoire; il a eu des dis-

tractions singulières, et son chant n'a pas toujours été irréprochable. L'emploi du maître de chapelle convient mieux à son âge, il y a déployé des ressources vraiment extraordinaires, quoique parfois insuffisantes. Quant aux *Voitures versées* et à *Picaros et Diego*, nous les avons entendues une seconde fois avec plaisir; Martin s'y montre à la fois acteur et chanteur habile. Nous devons une mention honorable à Ponchard, qui dans le beau duo de ce dernier opéra est la perfection même.

Nous attendons maintenant la dernière représentation de Martin, retardée par indisposition. Cette indisposition-là met l'Opéra-Comique à l'agonie. Hier (lundi), un de nos voisins, à défaut d'autre occupation, s'est amusé à compter les spectateurs épars dans la salle; il présumait que la recette pouvait bien s'élever à cent écus, mais nous croyons qu'il y avait de l'exagération dans son calcul. Cependant l'affiche annonçait un début... C'est une transition qui nous amène à parler de M. Edouard.

M. Edouard est un grand garçon, bien découplé, qui paraît avoir l'usage de la scène. Son débit ne manque point de chaleur et de naturel, et sous ce rapport le mélodrame ferait en lui une assez bonne acquisition; elle est sans la moindre importance pour Feydeau. Le débutant s'est attaché à copier la manière, les gestes et jusqu'aux inflexions de voix de Gavaudan; cette imitation est par trop servile; mais c'est là le moindre défaut de M. Edouard: s'il savait chanter et s'il avait de la voix, nous pourrions lui pardonner bien des choses, mais!...

Chaque printemps amène de ces débuts malencontreux qui passent inaperçus. Cela est bon dans un temps ordinaire, et lorsque la prospérité du théâtre permet de sacrifier quelques représentations. Mais dans l'état actuel des choses, il ne s'agit plus d'essayer des Philippe et des Gavaudan, attendu qu'il ne faut plus de Philippe ni de Gavaudan. Il faut des voix, des chanteurs, des tenors, des basses, des *soprani*, des *contralti*. C'est une fort bonne chose que des acteurs de talent; mais à l'exception du comique qui remplace le *buffo carnicato*, il faut que

ces acteurs sachent chanter. On a une preuve de la volonté du public à cet égard, lorsqu'on lui voit déserter les théâtres de vaudeville en haine de la détestable musique qu'on y entend. Nous pourrions donc demander à l'administration de Feydeau à quoi elle pense de nous donner des débuts comme ceux de M. Edouard, s'il y avait dans ce moment une administration à ce théâtre. Mais personne n'y est investi d'un pouvoir suffisant, et l'état de crise où se trouve la société qui exploite ce théâtre permet de penser qu'on n'y prend pas même garde à de pareilles choses. Attendons; car cette crise ne peut durer : le mal est à son comble. Si l'on ne prenait promptement un parti décisif, il n'y aurait plus de remède possible.

S...

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Sociétés Lyriques.

Nous avons eu plusieurs fois occasion de parler des progrès que le goût de la musique fait dans les départemens de la France, et des sociétés lyriques qui s'y fondent. Voici de nouveaux renseignemens qui nous sont parvenus.

La ville de Perpignan s'est de tout temps distinguée par les dispositions de ses habitans pour la culture de cet art; rien ne le prouve mieux que le nombre et la qualité des artistes auxquels elle a donné le jour. C'est de son sein que sont sortis les Vidal, les Gallay, les Henry, les Fabre, dont le Conservatoire a couronné les succès.

Une société lyrique, qui compte parmi ses membres un grand nombre d'amateurs distingués, s'y est formée récemment. En 1816, il s'en était déjà formé une autre qui avait donné des concerts; mais les frais considérables qu'entraînait la location de la salle, et d'autres motifs qu'il serait inutile de rapporter ici, avaient fini par la dés-

organiser. Plusieurs membres de cette ancienne société ont entrepris de lui donner une constitution plus solide en 1826, et ont obtenu du conseil municipal la cession gratuite de la salle. Par la nouvelle organisation, soixante-quinze membres, presque tous amateurs, composent cette société. On y remarque, parmi les solos, six violons, un violoncelle, quatre flûtes, un hautbois, une clarinette, deux cors, un trombone, deux pianistes, et des chanteurs des deux sexes.

Tous les concerts se donnent gratis et par invitation ; trois seulement ont lieu chaque année au profit des pauvres et donnent de bonnes recettes.

La salle, indépendamment de l'orchestre, peut contenir cinq cents personnes ; elle est bien éclairée et a été décorée par les soins de M. Basterot, architecte du département, et membre de la société.

Les artistes qui se rendent à Perpignan avec l'intention d'y donner des concerts, y sont secondés par les sociétaires qui se sont imposés l'obligation de prendre des billets, qui prêtent gratuitement la salle, et qui se chargent en outre de tous les frais de luminaire, d'impressions, de garde, etc. Enfin, tout annonce que les amateurs sont mus par un amour pur de l'art qui les honore, et qui ne peut manquer d'avoir les plus heureux résultats.

Nous avons sous les yeux quelques-uns des programmes de concerts donnés par la société de Perpignan, où nous remarquons un bon choix de musique. Il est curieux, par exemple, de voir un orchestre composé d'amateurs qui ne recule pas devant la pensée d'exécuter la symphonie *héroïque* de Beethoven. Il faut plus que du zèle pour cela : c'est déjà beaucoup que de pouvoir y mettre de l'ensemble. Nous faisons des vœux pour que ce noble courage, et le désintéressement dont les amateurs Perpignannais donnent l'exemple, soit imité par ceux des autres villes ; pour qu'une association se forme entre les diverses sociétés lyriques, et pour qu'elles se réunissent à de certaines époques dans des villes désignées, à l'imitation de ce qui se fait en Allemagne, pour y donner des fêtes musicales.

La société lyrique de Douai ne reste point en arrière dans cet élan que la musique prend en France depuis plusieurs années. Un amateur distingué comme violoniste et comme compositeur, nommé M. Luce, dirige les concerts de cette société.

M. Mazas, dont le nom est célèbre comme virtuose sur le violon, et qui vient de faire un long séjour en Pologne et en Allemagne, a passé à Douai et y a donné un concert dont la relation se trouve dans le *Mémorial de la Scarpe*, du 1er mai. On y voit que cet habile violoniste a enlevé tous les suffrages, tant par son talent, comme exécutant, que par l'originalité de sa musique de violon, qui est coupée dans une forme dramatique absolument nouvelle. On y cite particulièrement une *scène héroïque*, comme un morceau du plus grand effet.

Une lettre que nous recevons de M. Mazas nous apprend que l'orchestre dirigé par M. Luce exécute les chefs-d'œuvre des grands maîtres de manière à satisfaire les oreilles les plus difficiles, et que l'excellent goût du chef de cet orchestre lui fait choisir de préférence les ouvrages classiques dont la salutaire influence se fait sentir sur le goût de tous les amateurs.

M. Mazas termine sa lettre en nous annonçant qu'il sera de retour a Paris avant le commencement de l'hiver.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

THÉATRES D'ITALIE.

Après une saison si peu favorable que celle du dernier carnaval, après avoir jeté un coup d'œil sur l'état déplorable où se trouvait alors la musique dramatique en Italie, on ne pouvait guère espérer que le printemps serait plus heureux; cependant la pauvreté des répertoires surpasse encore ce qu'on pouvait prévoir, car à l'exception

de l'opéra de Bellini, *Bianca e Fernando*, assez mal accueilli à Gênes, aucune nouveauté, même médiocre, n'a vu le jour au renouvellement de la saison théâtrale. Vaccai a cessé d'écrire; Donizetti s'est borné à une cantate; aucun nom nouveau ne se révèle, et les partitions défigurées de Rossini se traînent seules partout.

A Naples, rien de nouveau au théâtre Saint-Charles. *La Gazza Ladra* mal chantée se montre seule au *Fondo*. On attendait Mme Bonini pour le commencement de ce mois, mais on ignorait quel serait l'ouvrage qu'elle choisirait, attendu que rien n'avait été expressément écrit pour son début. La maladie du *primo basso* Salvatori avait empêché jusqu'alors de reprendre l'*Ulisse in Itaca* de Ricci, pour essayer si ce faible ouvrage serait plus heureux au printemps que dans l'hiver.

A Mantoue, on se contente de *Matilde di Shabran*, où l'on entend deux cantatrices assez faibles, MM^mes^ Dardanelli, *prima donna*, et Alessandri, *primo musico*.

A Rome, *Il Barbieri di Siviglia* produit peu d'effet sur le théâtre *Valle*, et cela se peut concevoir, si l'on se rappelle que cet ouvrage y a été entendu pour la première fois il y a douze ans, et qu'il y a été repris à diverses époques pendant des saisons entières.

Le *Mosè*, du maître de Pesaro, occupe le théâtre d'Angennes, à Turin, et y excite un enthousiasme général. On y remarque une jeune cantatrice nommée Judith *Grisi*, que la nature a douée d'une voix superbe, mais qui est fort inexpérimentée dans l'art du chant. Elle réunit, dit-on, les sons élevés de la voix de la Camporesi avec ceux du contralto de la Mariani. Reina, premier tenore, et Coselli, *basso cantante*, sont chargés des rôles d'*Osiride* et de *Faraone*.

A Trieste, l'entrepreneur de l'Opéra ayant fait banqueroute dans la saison dernière, le théâtre a été fermé pendant quelques jours. Une nouvelle entreprise vient de se former. On croit qu'elle débutera par une partition de Paër. Ce compositeur reprend faveur en Italie, car on a

représenté ses opéras dans plusieurs villes pendant la saison dernière. Son *Agnèse* vient d'être jouée avec succès au théâtre *Carcano*, à Milan.

Une indisposition assez grave de Mme Meric-Lalande a retardé jusqu'ici l'apparition au théâtre *della Scala*, dans cette dernière ville, du nouvel opéra de Pacini, intitulé : *I Cavalieri di Lara*. Ce compositeur, qui s'est reposé pendant plus d'un an, a écrit, dit-on, avec beaucoup de soin cette nouvelle partition. En attendant que les Milanais puissent jouir du plaisir de l'entendre, on leur donne le *Comingio* de Fioravanti, où Winter, Biondini, le buffe Gennaro Luzzi, et Mme Ungher se font entendre. Comme cette pièce n'a dû être représentée pour la première fois que le 3 de ce mois, nous ne pouvons dire encore l'effet qu'elle a produit.

Un violoniste âgé de onze ans, nommé *Giacomo Filippa*, a donné un concert le 25 avril au grand théâtre, après avoir donné un premier échantillon de son talent au théâtre *Re*. Cet enfant paraît être plutôt l'élève de la nature que celui de l'art, car on ne cite point le nom de son maître. Son habileté a semblé prodigieuse, même aux professeurs qui l'ont entendu. Il en a donné des preuves dans des variations de Mayseder, dans un trio de Paganini, et particulièrement dans une *polonaise* de Rolla qui lui avait été donnée par l'auteur peu de jours avant son concert, et qu'il n'avait fait qu'entrevoir. La prestesse de son archet, la netteté de son *staccato* et le feu de son exécution ont étonné tout l'auditoire. L'adagio est ce qu'il joue le moins bien. Mais ce n'est point à l'âge de onze ans qu'on a ce qu'il faut pour jouer l'adagio.

VIENNE. La musique de l'*Ultimo giorni di Pompei* a mieux réussi cette année que l'été dernier. Lablache et Rubini y ont été admirables. Ce dernier a introduit dans cet opéra une cavatine de la *Niobe* du même compositeur, où il a excité le plus vif enthousiasme. Mme Favelli n'était pas bien disposée lors de ses débuts, et n'a pas obtenu autant de succès qu'à Venise, à Trieste et à Milan.

ANNONCES.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

1° *Premier concerto* pour la clarinette, avec accompagnement de piano-forté, composé par C.-M. de Weber.

2° *Second concerto*, id. par C.-M. de Weber; Berlin, chez Schlesinger.

3° Beethoven, symphonie en *ut* mineur, œuvre 65, arrangée par J.-N. Hummel.

4° Rummel, introduction et variations brillantes sur un thème de Himmel, œuvre 62.

5° Almenrœder, introduction et variations sur le thème : *Es eilen die stunden des lebens so schnell dahin*, pour basson, avec accompagnement de violon, alto et violoncelle, œuvre 4e.

6° Baur, *Vater Martin*, quatuor pour quatre voix d'hommes sans accompagnement, 4e recueil; à Mayence, chez les fils de B. Schott; Paris, même maison, place des Italiens, n. 1.

— *La Fête au Hameau*, chansonnette par Edouard Bruguière. Prix : 2 fr.

— *Voyez donc ce que c'est.* Chansonnette par le même. Prix : 2 fr.

— *Le Faux Ermite*, romance dialoguée à deux voix, par le même. Prix : 2 fr. A Paris, chez A. Petibon, compositeur et éditeur de musique, rue du Bac, n° 31.

M. Edouard Bruguière est accoutumé aux bonnes fortunes romancières; ses trois productions nouvelles nous paraissent dignes d'être classées dans cette catégorie. Le chant en est élégant et de bon goût. Elles auront le sort des autres sorties de la même plume; tous les amateurs voudront les chanter.

A l'avenir, toutes les romances composées par M. Edouard Bruguière seront publiées chez M. Petibon.

SUR UN PHÉNOMENE MUSICAL.

En 1825, les journaux ont parlé d'un ancien chanteur de la chapelle du pape Benoît XIV, nommé Galmini, mort à Rome au mois de février de la même année, à l'âge de cent trente-huit ans. Ce phénomène de longévité présente, sous le rapport de la musique, l'occasion de faire de curieux rapprochemens que les journaux dont je viens de parler ont négligés, et qui me paraissent de nature à trouver place ici.

Le chanteur dont il s'agit avait été ténor, après avoir débuté, dans l'église de *Sainte-Marie-Majeure*, comme enfant de chœur. Il paraît qu'il avait été aussi habile violoniste. Mais c'est moins de son mérite que je veux m'occuper ici que des révolutions musicales qui se sont passées sous ses yeux.

Né en 1686, conséquemment un an avant la mort de Lulli, Galmini, suivant l'usage de l'Italie à cette époque, dut entrer fort jeune comme enfant de chœur à Sainte-Marie-Majeure, c'est-à-dire à l'âge de six ou sept ans, époque où l'on exécutait encore la musique de Carissimi, qui n'était mort que douze ans avant sa naissance, à l'âge de quatre-vingts ans, et qui était né en 1582, douze années avant la mort de Palestrina; en sorte que la vie de deux hommes a suffi pour réunir les deux époques si dissemblables de ce chef de l'école romaine et de celle du maître de Pesaro, notre contemporain.

Que de réflexions se présentent à l'esprit, lorsqu'on songe aux réputations que la vie d'un seul homme a vu naître et mourir, et aux révolutions musicales que chaque génération a considérées comme le dernier terme du mieux possible! Combien cette instabilité des sensations et des opinions humaines doit nous mettre en garde contre

nos jugemens précipités! Examinons quelles ont été ces révolutions dans les divers pays de l'Europe.

Comme je viens de le dire, Carissimi jouissait encore de sa gloire à l'époque où Galmini débuta dans le monde musical. Ce maître, qui ne dut qu'à lui seul le talent qu'il déploya dans ses ouvrages, et qui brilla plus par son génie que par la science, avait créé le genre du style libre pour la musique d'église; car à l'époque où il commença à écrire, le style sévère alla Palestrina était encore en vigueur. En y introduisant les dissonances naturelles et sans retardement, Monteverde n'en avait pas changé la forme. Ce fut Carissimi qui imagina d'y joindre les accompagnemens d'orchestre, c'est-à-dire des violes et des basses de viole; car, au commencement du dix-septième siècle, le violon n'était pas encore d'un usage habituel en Italie, et le violoncelle n'existait pas. C'était aussi Carissimi qui avait donné la forme régulière aux oratorios, et qui avait mis à la mode cette espèce de composition religieuse qui attirait beaucoup de monde dans les églises. Sa fameuse *Plainte des Damnés*, pour trois voix, avec accompagnement de deux violes et orgue, et son oratorio de *Jephté*, étaient encore célèbres. Le musique de ce maître, enfin, qu'on chantait avec délices lorsque Galmini commença à cultiver son art, était le type du style moderne que ses élèves répandirent ensuite dans le reste de l'Europe.

Carissimi avait assisté à la naissance de l'opéra; car il était âgé de douze ans lorsque Jules Caccini et Jacques Peri firent représenter leur *Dafne* (en 1594), premier ouvrage régulier de ce genre; et il était dans sa vingt-cinquième année quand Monteverde fit paraître son *Orfeo* (1607), dont la singulière composition de l'orchestre a été donnée dans la *Revue musicale* (tom. 1er, p. 271). Ses innovations avaient ensuite passé dans ce genre de musique, et tous les opéras italiens de la première moitié du dix-septième siècle étaient empreints de son style. C'était ce même style que Lulli avait adopté; car, quoi-

qu'on l'ait considéré en France comme inventeur, il ne fut que le copiste de Carissimi [1].

Peu de temps avant la naissance de notre chanteur Galmini, Jean-Baptiste Bassani commença à perfectionner les formes du chant dramatique, et fit d'heureux essais de ses perfectionnemens dans ses opéras de *Falaride*, qu'on représenta à Venise en 1684, et de *Alarico re de' Goti*, qui fut joué à Ferrare l'année suivante. Caldara, qui fut maître de chapelle de la cathédrale de Mantoue, imita son style dans *Argina*, joué à Venise en 1689, et dans les opéras qu'il fit succéder à celui-là. Mais ce fut surtout Alexandre Scarlatti, élève de Carissimi, qui, dans son opéra de *Laodicea e Berenice*, traça de nouvelles routes à la musique dramatique. Cet opéra, réprésenté vers 1693, c'est-à-dire cinq ans après la naissance de Galmini, fut le premier pas dans la route de la vérité d'expression. Jusque-là les accompagnemens avaient suivi les voix d'une manière lourde et monotone, et le chant même était empreint d'une teinte uniforme qui provoquait l'ennui. Scarlatti donna une forme plus légère à l'instrumentation, et substitua aux formes syllabiques du chant une liberté de vocalisation inconnue jusqu'à lui. Enfin ce fut lui qui inventa les airs à deux reprises.

On conçoit quel fut le succès de ces innovations. Tous les compositeurs italiens, parmi lesquels on remarque Jean Buononcini et Ariosti, s'empressèrent d'imiter le genre de Scarlatti, genre qui fit oublier tout ce qui avait été écrit auparavant, et que l'auteur rendit de plus en plus populaire par les dix-huit opéras qu'il écrivit ensuite. La *Caduta dei decemviri*, qu'on représenta à Naples en 1723, fut le dernier.

Voilà donc une révolution complète de la musique dramatique dont Galmini fut le témoin. Nul doute qu'on ait cru alors que l'art avait atteint sa plus haute perfection,

(1) Il est assez singulier que Voltaire, qui non-seulement n'etait pas musicien, mais qui aimait peu la musique, ait fait cette remarque judicieuse dans son *Dictionnaire philosophique*.

et qu'on ait déclaré qu'il ne restait plus qu'à suivre une si belle route.

La musique instrumentale n'avait pas encore pris l'essor qui devait la séparer du genre de la vocale, lorsque Corelli fit paraître ses premiers ouvrages, et notamment son fameux œuvre cinquième, qui vit le jour quelques années après Galmini. L'espèce de révolution qui résulta de la publication de cette musique élégante, vive et dramatique, ne fut pas moins remarquable que celle qui avait été faite par Scarlatti dans un autre genre, et fut considérée aussi comme définitive.

Cependant l'opéra allemand n'existait point encore lorsque Galmini naquit; car, bien que Opitz eût traduit de l'italien la *Dafne* de Rinuccini, le même ouvrage que Caccini avait écrit en 1594, et que Henri Schutz en eût composé la musique pour l'électeur de Saxe en 1627, cet essai n'avait point eu d'imitateurs, et Keiser fut le premier qui fonda le théâtre lyrique allemand par son opéra de *Basilius* et la *Pastorale d'Ismène*, en 1692. Ce grand artiste, malgré les embarras que devait lui causer la direction du théâtre de Hambourg dont il était chargé, trouva le temps d'écrire cent seize opéras qui servirent ensuite de modèles à Hændel et à toute l'école allemande.

On voit que la fin du dix-septième siècle, époque où Galmini commença l'étude de la musique, en fut une très remarquable dans l'histoire de cet art, et que dans l'ignorance où l'on était alors d'un état de choses plus perfectionné, il était naturel qu'on crût avoir atteint le dernier terme du bien. Nous verrons cette même opinion s'établir après chaque révolution, et toujours démentie par l'expérience des temps postérieurs.

Hændel, dont je viens de parler, avait reçu de la nature un génie extraordinaire. Après avoir été simplement imitateur de Keiser, il se rendit en Italie, où il fut frappé des belles qualités de Scarlatti. Le mélange de ces deux manières, avec les idées particulières d'un musicien tel que lui, donna pour résultat les admirables compositions sor-

ties de sa plume, et qu'on admire encore aujourd'hui. Mais le long séjour de Hændel en Angleterre, en le séparant en quelque sorte du reste de l'Europe musicale, fit qu'il n'eut que peu d'influence sur la direction générale de l'art, et que ses succès furent en quelque sorte individuels. Ce ne fut que long-temps après sa mort qu'on apprit à connaître ce que valent les chefs-d'œuvre enfantés par son génie.

Il n'en fut pas de même des élèves de Scarlatti et de Gaetono Greco, tels que Leo, Pergolese, Logroscino et Durante. Ces compositeurs, qui émurent toute l'Europe aux accens de leur lyre, s'attachèrent surtout à rendre la musique expressive, et parvinrent en ce genre à des effets qu'on a peut-être trop négligés depuis lors. L'instrumentation acquit aussi de plus grands développemens. Peu à peu les instrumens à vent s'introduisirent dans l'orchestre; enfin une révolution nouvelle s'était faite et était achevée en 1740. C'était, en différens genres, le quatrième dont Galmini était le témoin. Il était alors âgé de cinquante-deux ans, et avait déjà coopéré à l'exécution de plusieurs genres de musique absolument différens. Mais ce n'était rien en comparaison de ce qui devait encore se passer sous ses yeux.

Des écoles admirables s'étaient fondées en Italie. Leo, Feo et Durante à Naples, et Lotti à Venise, y formaient des élèves qui devinrent des compositeurs du premier ordre. Majo, Jomelli et Galuppi ou Buranello se distinguèrent surtout entre leurs mains; la musique dramatique s'agrandit, prit des formes plus variées; le récitatif obligé fut inventé, et l'orchestre acquit plus d'intérêt. Leurs compositions remplacèrent au théâtre celles de leurs prédécesseurs, et les noms de Leo, de Durante et Feo ne furent plus connus qu'à l'église. L'invention de l'opéra bouffe par Galuppi fut d'ailleurs un des événemens les plus importans de l'histoire de la musique de ce temps. On peut compter cette nouvelle révolution comme ayant occupé l'espace compris entre 1740 et 1760.

Des airs, des duos et des chœurs avaient rempli toute

la durée des opéras jusqu'alors ; mais Piccini et quelques-uns de ses condisciples y introduisirent les morceaux d'ensemble et les *finali.* Cette innovation, dont on usa d'abord modérément, a fini, comme on sait, par dominer au théâtre. Ce fut dans la *Cecchina,* ou la *Bonne Fille*, que Piccini fit à Rome, en 1760, le premier essai de cette nouveauté, qui devait avoir tant d'influence sur l'avenir de la musique dramatique. Galmini avait alors soixante-douze ans; il lui restait encore soixante-six années à vivre, et à être témoin de changemens plus étonnans que ceux qu'il avait vus.

Par une espèce de prodige, depuis plus d'un siècle les générations s'étaient renouvelées en Italie, apportant toujours leur tribut de grands artistes dans la musique, et faisant succéder une révolution à une autre. Le même mouvement continua dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Piccini, Sacchini, Sarti, étaient encore pleins de vie et de gloire quand Paisiello, Cimarosa et Guglielmi enrichirent leur art de formes nouvelles dans les cantilènes, la coupe des morceaux et l'instrumentation. Leur génie, admirable sous des nuances particulières, prodigua les innovations heureuses avec tant de profusion, que les beaux ouvrages de leurs maîtres ne tardèrent point à être oubliés, et que la révolution la plus complète fut achevée avant la fin du siècle.

Mais ils ne furent pas les seuls qui travaillèrent à une réforme absolue de la musique. Ce qu'on nomme aujourd'hui la *musique d'effet,* n'existait pas lorsqu'ils commencèrent à travailler; il est juste de dire que ce ne fut pas vers ce but qu'ils dirigèrent leurs vues. Un homme doué d'un génie tout particulier pour la force d'expression, la vérité et l'instinct des effets d'orchestre, Gluck inventa un genre de musique dont il n'y avait point eu de modèle jusqu'à lui, et imprima à l'art dramatique une impulsion dont elle se ressent encore. Deux autres musiciens aussi remarquables, Haydn et Mozart inventèrent en quelque sorte une nouvelle instrumentation, et un art de développer les idées, qui avait été inconnu au-

paravant. Les cantilènes de ces grands hommes avaient toutes un cachet d'originalité qui ne manque jamais son effet. Il est vrai que les Italiens montrèrent toujours de l'éloignement pour leurs compositions; mais, sans qu'ils s'en aperçussent, les formes essentielles de ces compositions pénétraient dans la musique ultramontaine, et même l'envahissaient de toutes parts. Le *Matrimonio segreto* de Cimarosa, et quelques autres ouvrages de la fin du siècle en sont la preuve évidente.

Vers 1800, la musique avait donc encore changé complètement de forme, et en quelque sorte d'objet. C'était au moins la dixième fois que cela arrivait depuis la naissance de Galmini. Ce chanteur émérite était alors dans sa cent-douzième année. Paer et Mayr commencèrent alors à faire passer dans la musique italienne les formes de l'instrumentation allemande, et préparèrent cette dernière et prodigieuse révolution qui fut l'ouvrage de Rossini; révolution que je puis à bon droit appeler prodigieuse, puisqu'elle changea la nature des sensations du peuple italien, et lui fit aimer le bruit qu'il détestait auparavant, en faveur de cantilènes délicieuses et de tous les effets réunis de la puissance du rhythme et d'une instrumentation piquante. Cette révolution, qui, semblable à toutes les autres, paraît fermer la carrière aux innovations, était achevée avant que Galmini eût fermé les yeux.

Si la nature avait pu permettre que son miracle fût complet en accordant à celui qui était une exception si rare à ses lois ordinaires les facultés de la mémoire et du raisonnement, combien de réflexions la comparaison de la musique de Scarlatti et de celle de Rossini, n'aurait-elle pas fait naître dans l'esprit de Galmini! En supprimant par la pensée tous les intermédiaires, il aurait pu se demander si c'était le même art; si les voix qui devaient chanter l'une et l'autre musique appartenaient aux mêmes êtres organisés; si la raison était la même des deux côtés; si le but était semblable. En supposant qu'il n'eût pas été privé du souvenir des impressions de sa jeunesse, et qu'il eût conservé la faculté d'être ému à la fin de sa

carrière, on peut croire que ses recherches se seraient résolues en doutes et en perplexités.

Ce n'était pas seulement sous le rapport de la composition que des révolutions s'étaient succédées avec rapidité pendant le cours de la longue vie de Galmini. Le talent des chanteurs et l'art du chant, celui des instrumentistes, et le but de leurs travaux, tout cela avait éprouvé les mêmes vicissitudes. Après avoir vu fonder les belles écoles de chant de Fedi, à Rome, de Pistocchi, à Bologne, de Redi, à Florence, de Brivio, à Milan, de Peli, à Modène, d'Amadori, à Rome, de Dominique Gizzi, de Porpora, de Leo et de Feo, à Naples; après en avoir vu sortir une quantité miraculeuse de chanteurs du premier ordre, tels que Gizziello, Farinelli, Caffarelli, Guadagni, Casati, Aprile, Ettori, Caribaldi, Guarducci, Cipranci, Pacchiarotti, Marchesi et Crescentini, il était arrivé au temps des folies de nos chanteurs actuels. Ce même homme enfin avait entendu Corelli, fondateur de l'école du violon, et avait assez vécu pour arriver à Paganini, qui, sans école, fait des prodiges sur le même instrument. Des organistes tels que Froberger, Reinken, Buxtehude, François Couperin, brillaient dans sa jeunesse par leurs sévères et majestueuses compositions, et sa vieillesse avait vu les contredanses et les ouvertures d'opéras comiques envahir l'orgue et l'église. Qu'y avait-il de commun dans tout cela? Je le répète, si Galmini a conservé jusqu'à ses derniers jours la faculté d'entendre et de juger, il n'a pu croire que la musique du dix-neuvième siècle fût le même art que celui de Carissimi et de ses contemporains.

Pour nous, qui assistons au spectacle de révolutions nouvelles, en réfléchissant aux singulières métamorphoses qu'un seul homme a vu subir à l'art musical, nous pourrons nous étonner moins de celles qui l'attendent encore. Si quelque musicien de l'époque actuelle est destiné à parcourir une carrière aussi longue que celle de Galmini, la musique de 1828 pourra bien être aussi oubliée dans ses derniers jours que celle de Carissimi l'est aujourd'hui. Cette instabilité dans les formes, ces changemens com-

plets dans les sensations et dans les opinions ; ces naufrages de renommées sont des faits particuliers à cet art. La peinture de Raphael, qui date de plus d'un siècle et demi avant la naissance de Galmini, est encore en honneur, et n'est pas dans un système très différent de la peinture de nos grands artistes; Molière, qui avait cessé de vivre avant que le chanteur romain fût né, fait encore les délices d'un peuple nombreux; mais Carissimi, Scarlatti, etc., ne sont plus que des noms historiques pour les musiciens, et des noms ignorés pour les gens du monde.

FÉTIS.

RECHERCHES HISTORIQUES

SUR LES BARDES ET LES MÉNESTRELS IRLANDAIS.

PREMIER ARTICLE.

L'histoire de la musique renferme une infinité d'époques et d'objets, tous remplis d'intérêt, mais dont le plus grand nombre n'a été traité que d'une manière inexacte, ou tout-à-fait négligée. Par exemple, ce qui concerne le savoir musical des bardes et des ménestrels est généralement fort peu connu, quoique plusieurs savans anglais et irlandais aient publié de savantes recherches sur cette matière. Les littératures spéciales étrangères sont malheureusement fort négligées en France; si l'on se donnait la peine d'y recourir, on y découvrirait sur toutes les branches des connaissances humaines des faits extrêmement curieux, sur lesquels nous nous contentons de n'avoir que des notions inexactes ou absolument fausses.

A l'égard de l'objet dont il s'agit ici, bien qu'il soit fort peu connu, il existe cependant trois ouvrages importans sur tout ce qui le concerne; ces ouvrages sont : 1° *Musical and Poetical relicks on the Welsh Bards* (Monumens

de la musique et de la poésie des bardes gallois), par Édouard Jones, barde du prince de Galles, in-folio, Londres, 1794; 2° *The bardic museum*, etc. (Le musée barde), par le même, in-folio, Londres, 1802; 3° *Historical memoirs of the irish bard* (Mémoires historiques des bardes irlandais), par J. C. Walker, in-4°, Dublin, 1786.

Le premier de ces ouvrages contient une collection de faits très curieux, des poésies en ancien gallois ou welche, avec la traduction anglaise; des dissertations sur la musique et les instrumens des bardes, et la musique des anciens chants gallois, que la tradition attribue à ces mêmes bardes.

Le *musée barde* est destiné à former le second volume du premier ouvrage; il contient aussi beaucoup de poésies et de musique des bardes gallois.

Le livre de Walker est plus méthodique que ceux de Jones, mais moins riche de preuves historiques. Cependant on peut le considérer comme un recueil précieux.

Le prix fort élevé de ces livres, leur rareté excessive, et le peu de facilité qu'on aurait d'ailleurs à les lire et à en faire usage, nous déterminent à en extraire ce que nous croyons le plus propre à exciter la curiosité, et le plus analogue à notreobjet.

L'histoire des bardes irlandais, a dit un célèbre écrivain[1], est peut-être la plus extraordinaire de toutes les histoires. Les recherches suivantes confirmeront en partie cette assertion.

Les premiers âges de chaque nation sont enveloppés d'épais nuages, imperceptibles aux rayons de la lumière. Remonter à la naissance de la poésie et de l'art musical serait une tâche difficile et peut-être peu utile. L'homme est naturellement poète et musicien; le moment où ces deux facultés se sont développées en lui doit donc remonter aux temps les plus reculés. Nos recherches sur cette matière commenceront à l'époque où des hommes doués

(1) Le docteur Brown, *Dissertation sur la poésie et la musique*, p. 170, édit. in-4°.

du double talent de poète et de musicien apparaissent dans les annales de l'Irlande.

La relation des événemens arrivés dans le royaume d'Irlande pendant le premier âge, ou plutôt l'âge fabuleux, est de peu d'autorité. Cependant l'histoire ne doit pas le passer entièrement sous silence. La voix des anciensb ardes, les métaphores des traditions, nous induisent souvent en erreur; mais quelquefois aussi elles découvrent la vérité. Il existe une tradition qui dit qu'une colonie, nommée par les Irlandais *Tuatha-de-Danan*, de la postérité de Nemedius envahit l'Irlande et s'établit dans ce royaume. Les membres de cette colonie étaient divisés en trois classes, et, selon quelqnes antiquaires, c'était là l'origine du nom de *Tuatha-de-Danan*. La noblesse était indiquée par *tuatha*, seigneur; les prêtres par *dee*, Dieu; et les bardes par *danans*, de *dan*, poème, parce qu'ils composaient des hymnes qu'ils chantaient en l'honneur de l'Être Suprême. C'est ici qu'on trouve pour la première fois la profession des bardes établie dans l'histoire irlandaise. Toutefois cette relation fort obscure a bien peu de fondement; nous croyons qu'il est plus raisonnable de partir d'une époque où l'histoire présente plus de vraisemblance, c'est-à-dire de celle de l'invasion des Milésiens.

Les princes Heremon et Heber furent les premiers de la race milésienne qui abordèrent en Irlande avec des intentions hostiles. Après qu'ils eurent vaincu les Danoniens et que leur pouvoir fut bien établi, ils jouirent du charme de la paix et commencèrent à cultiver les arts. Ils firent le partage du royaume et cultivèrent les terres, après les avoir débarrassées des bois dont elles étaient couvertes. Ils élevèrent des palais que les chefs surent entourer de fortifications construites avec plus d'instinct naturel que d'art. Amergin, frère d'Heremon et d'Heber, fut élevé à la dignité de *arch-druid* et au rang de *ard-filea* ou *chef-barde*, qualités qui lui imposaient la nécessité d'être à la fois poète, historien et législateur. Voilà probablement quelle a été l'origine de l'ordre des druides et des bardes dans le royaume d'Irlande.

L'opinion du savant antiquaire Warton est que l'institution des bardes fut apportée de l'Orient, et, d'après les recherches du colonel Vallencey, il paraît que toutes les choses introduites par les Milésiens ont une origine orientale. Il est évident que les Milésiens avaient la connaissance de la poésie et de la musique avant leur arrivée en Irlande; la tradition suivante le démontre.

Cir-mac-cis, poète, et Onna Ceanfiun, harpiste, les accompagnaient dans leur expédition. L'un et l'autre excellaient dans leur profession, et les deux princes avaient pour eux tant d'estime, que chacun voulait les conserver près de lui. Il fut enfin résolu qu'on les séparerait et que le sort déciderait de celui qui appartiendrait à chacun des princes. Le poète tomba à Heremon, et le musicien à Heber. Nous examinerons maintenant le mode d'éducation des bardes, quels furent leurs privilèges et les emplois qu'ils occupèrent.

Des séminaires ou colléges furent institués dans différentes parties du royaume pour l'éducation des bardes. Ils étaient situés au milieu d'épaisses forêts de chênes. La clarté du jour était interdite aux élèves, ils étudiaient à la lueur de torches ou de lampes. Quoique leurs revenus fussent considérables, la nourriture et les vêtemens des étudians étaient d'une extrême simplicité. L'appât des plaisirs était proscrit par la nature même de leurs institutions, et le gouvernement protégeait leurs obscures retraites. L'attention des jeunes adeptes n'était donc jamais troublée par des objets extérieurs; tout était sombre et paisible. Libres de tous soins, les zélés solitaires pouvaient se livrer en entier aux inspirations de leur génie.

C'était dans ces séminaires que les druides imprimaient dans l'esprit des bardes les rudimens de l'histoire des lois et de l'éloquence, toujours au moyen de la poésie, qui à cette époque n'était séparée d'aucune connaissance, d'aucun mode d'enseignement. Leurs lois, leur système de physique, toutes les sciences enfin, étaient des compositions poétiques mises en musique.

La musique tenait le premier rang dans l'éducation des

bardes ; cet art était le plus estimé parmi eux. Lorsqu'un jeune barde avait reçu le degré de *ollamh* (docteur), il devait embrasser la profession que sa famille avait suivie, c'est-à-dire, être un *filea* (poète), un *breitheam* (juge), ou un *seanacha* (antiquaire et historien). Ces trois dignités avaient été réunies dans les mêmes individus, mais on avait fini par les diviser.

Les *Ollamhaim-re-Dan* ou *Silidhe* étaient les poètes. Ils mettaient en vers les préceptes de la religion ; ils animaient les troupes pendant les combats avec des odes martiales, appelées *le chant de guerre ;* ils célébraient les belles actions et les jours de naissance des chefs ou des princes auxquels ils étaient attachés ; ils écrivaient leur épithalame, et, dans les jours de fêtes, ils les amusaient par de *vieux contes* qu'ils récitaient en même temps qu'ils modulaient sur la harpe, instrument que tous les bardes jouaient avec habileté. Ils étaient les hérauts des chefs qu'ils servaient, ils marchaient à la tête des armées, vêtus de longues robes blanches, leur harpe dans les mains, et entourés des *Oirfidigh* ou musiciens instrumentistes. Pendant la durée d'une bataille ils surveillaient en pleine sécurité (car leur personne était sacrée) les actions de leur chef, pour en faire le sujet de quelques *lays.*

Les *Breitheamhain,* ou bardes législateurs, promulgaient les lois dans une espèce de récitatif ou de chant monotone. Ils s'asseyaient en plein air, et soutenaient vraisemblablement leurs voix par une espèce de *basse continue* qu'ils pinçaient sur leur harpe.

Les *Seanachaidhe* étaient antiquaires, généalogistes et historiens.

Outre ces trois ordres de bardes, il y en avait un autre d'un genre inférieur, que l'on pourrait nommer l'ordre des *Oirfidigh.* Dans cet ordre étaient compris les *Cleananaigh,* les *Crutairagh,* les *Ciotairegh,* les *Tiompanach,* les *Cuilleannach,* qui prenaient leurs noms des instrumens dont ils jouaient. Le chef de cet ordre était appelé *Ollamh-Re-Ceol.* La profession de ces musiciens était

héréditaire aussi bien que celle des bardes d'un rang plus élevé.

Toutes les différentes classes des bardes se trouvent réunies dans le *Caoine:* il est nécessaire de donner une idée de cette cérémonie solennelle. Quand un prince ou un chef succombait dans une bataille ou qu'il mourait suivant l'ordre de la nature, les bardes s'assemblaient et réunissaient les parens et les amis du défunt. Le druide accomplissait les rites de la religion et le *seanacha* récitait la généalogie de son maître. Ensuite le *caoine* ou *chant funèbre,* qui était composé par le *filea* du mort et mis en musique par son *oirfidigh*, était chanté en récitatif sur son tombeau, par un *racaide* ou *rapsodiste*, qui, sa harpe dans les mains, accompagnait son chant par des arpèges très doux. La partie symphonique ou instrumentale était exécutée par des ménestrels, qui chantaient en chœur par intervalles, et auxquels se joignaient les bardes et les *Oirfidigh.*

A. F.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRES.

La saison dans laquelle nous entrons est un temps de crise pour les théâtres. La lassitude du fracas de la ville, les plaisirs qu'offre la campagne, et surtout le besoin de changer de position et de faire trève à des sensations dont on est fatigué, éloigne alors de Paris la population riche et les oisifs de toute espèce. Quant à ceux que leurs devoirs retiennent dans la capitale, dans l'alternative d'étouffer dans une salle de spectacle ou dans les promenades publiques, ils préfèrent les agrémens de la poussière à tous ceux que peuvent leur offrir les fredons du vaudeville ou les coups redoublés de la grosse caisse d'un *finale.* Chacun fuit la vaste solitude de ces salles, où tout

le monde se précipiterait si l'on était certain de n'y trouver de place qu'avec peine. Ainsi est faite cette gent moutonnière qu'on nomme *la société*, et probablement ainsi elle restera.

Ce n'est pas qu'on ne pût conjurer cette fatale influence de l'été. Si les administrations de théâtres comprenaient bien leurs intérêts, elles disposeraient, dès l'automne, des pièces nouvelles d'un assez grand intérêt pour lutter contre l'indifférence publique; et ces pièces, lancées au mois de mai, pourraient, dans le cas de succès, conduire à bien l'entreprise jusqu'au mois de septembre, époque où les soirées, plus longues, commencent à rendre les plaisirs du théâtre nécessaires à ceux qui ne peuvent jouir de ceux des champs: mais ce n'est point ainsi qu'on en use. Il semble que désespérant de leur cause, les directeurs et les administrateurs de spectacle prennent à tâche de s'abandonner aux cours des événemens, comme le matelot se couche en attendant la mort, quand il n'a plus d'espoir de résister à la tempête. Cette conduite, qui se reproduit chaque année, paraît être encore celle qu'on suivra cet été.

A l'Opéra, *la Muette de Portici* poursuit sa brillante carrière; mais il y a loin d'ici à l'hiver, et des ouvrages nouveaux devraient être préparés. Néanmoins on en est réduit à ne savoir ce qu'on fera. Deux ballets sont reçus: l'un est d'Albert, et la musique en est écrite, dit-on, par M. Habeneck. M. Scribe a fourni le programme de l'autre: Hérold en écrit la musique. Mais lequel jouera-t-on? voilà ce qui n'est pas bien décidé, car à l'administration même on flotte incertain de ce qu'on doit faire. Le premier de ces ballets est mythologique et c'est son malheur, car, malgré le succès de *Mars et Vénus*, succès récent et qui a nourri l'Opéra pendant un été très chaud, la mythologie n'est pas plus en faveur que les Grecs et les Romains. C'est un thème que s'est fait le directeur. L'autre ballet serait plus de son goût; mais on dit que le sujet en est si leste, que la *Somnambule* est une espèce d'homélie dansante en comparaison, et l'autorité paraît avoir des scrupules.

Quant aux opéras, on s'en passera cet été. Rossini vient de se rendre à la campagne pour y travailler. Son goût le porterait assez à se borner à l'arrangement du *Voyage à Reims*, dont on parle de nouveau; mais il a donné sa parole pour la musique de *Guillaume Tell*, et cette parole donnée le tourmente fort. Espérons qu'il y satisfera, et qu'un nouveau prodige sera dû aux violences qu'on fait à sa muse.

Grace à la présence de M[me] Mallibran, la salle du théâtre italien se remplit malgré la caducité du répertoire qu'on y exploite. *Otello*, *la Cenerentola* même, et *le Barbier*, sont rajeunis par la verve andalouse de cette jeune cantatrice. Sa volonté nerveuse surmonte les obstacles qu'elle rencontre dans certains passages de ses rôles, et si parfois elle y est faible, c'est pour prendre d'éclatantes revanches. Le moment où elle quittera la scène pour faire place à M[lle] Sontag pourrait bien n'être pas très favorable à l'administration de ce théâtre.

Santini ne change guère; il ne sera probablement jamais qu'un médiocre chanteur, nonobstant sa belle voix, et qu'un mauvais acteur malgré son apparente chaleur. Il est toujours le même; pour lui, *Figaro*, *Dandini* et *Mustafa* sont la même chose.

Zuccoli était *primo basso* à Rome dans la saison dernière; ici il n'est que *povero basso*. Il y a de par le monde un Lablache, un Tamburini; mais on se gardera bien de nous les montrer : on attend qu'ils aient atteint l'aplomb de l'âge mur.

— Les journaux ont beaucoup occupé le public des fâcheuses affaires de l'Opéra-Comique depuis quelque temps. Ces affaires sont loin d'être arrangées; trop d'intérêts divers sont en contact pour qu'elles se dénouent avec facilité.

L'Opéra-Comique a des dettes; mais ce n'est que la moindre partie de son mal, car l'autorité a reconnu la nécessité de les payer, puisqu'on ne peut en rendre responsable des sociétaires qui n'ont point pris part à l'administration. Mais, par cela même, cette autorité veut rendre aux sociétaires la libre gestion de leurs affaires, et

c'est là que commence la difficulté. La lecture des comptes de l'année dernière a révélé la cause des embarras qui existent et la source de ceux qui semblent devoir exister par la suite. Un budget énorme de dépenses que des succès miraculeux pourraient seuls combler, ne présente qu'un avenir inquiétant, surtout à l'entrée d'une saison désastreuse. Ces considérations effraient une partie des sociétaires, qui voudraient se dispenser d'accepter la responsabilité, et qui essaient de se retrancher derrière l'ordonnance de 1824, qui attribue au Roi toutes les pertes qui pourraient être faites. D'autres, au contraire, amoureux de la liberté dont ils jouissaient autrefois, et assez confians dans leur habileté administrative, sourient à l'idée de reconquerir leur indépendance.

Quelles que soient les résolutions qu'on prendra, il est à désirer qu'on se hâte de régulariser la position de ce théâtre, car l'effet inévitable de cet état de choses est d'éloigner le public, et de faire tomber la plume des mains des auteurs; en sorte qu'on ne fait point de recettes actuellement, et qu'on est privé de l'espoir d'en faire à l'avenir.

En attendant que tout se termine, les acteurs montrent un zèle louable en faisant leur service avec exactitude. Les représentations de Martin ont jeté quelque désordre dans les études, mais elles ont été reprises avec une nouvelle activité. On répète généralement *Guillaume Tell*, qui sera joué samedi prochain, et *les Rencontres*, qui ont éprouvé jusqu'ici bien des obstacles seront livrées au public dans les premiers jours du mois prochain.

— La dernière représentation extraordinaire au bénéfice de la caisse des pensions avait attiré à l'Opéra-Comique une affluence considérable. Martin a joué médiocrement le rôle de Scapin dans l'*Irato*. Il a fort bien chanté son duo avec Ponchard, mais l'air qui suivait ce morceau n'a pas été tout-à-fait irréprochable. Dans *ma Tante Aurore* le chanteur émérite a réuni tous les suffrages, et plusieurs fois il a rappelé par la verve de son chant les beaux jours de Feydeau. Après le spectacle, Martin a été demandé, les auditeurs qui étaient demeurés dans la salle lui ont

décerné une triple salve d'applaudissemens. C'étaient les adieux du public ; nous engageons Martin à ne pas s'y méprendre.

— Chollet, qui s'était tenu éloigné du théâtre pendant quelque temps, a reparu à Feydeau mardi dernier, dans les *Voitures versées* et dans *Marie*. Sa rentrée avait attiré beaucoup de monde. Le public, charmé d'entendre une voix jeune et fraîche unie à un goût pur et élégant, lui a manifesté le plaisir qu'il éprouvait par de nombreux applaudissemens.

— Le concert donné dimanche 18 mai par M. Sor n'a pas obtenu, sous le rapport de la recette, tout le succès que ce célèbre guitariste pouvait espérer ; mais c'est la faute de son imprévoyance et non pas celle de son talent. Une autre fois M. Sor s'arrangera de manière à donner les soirées musicales dans une saison plus convenable à ces sortes de réunions. Quoi qu'il en soit, nous n'avons que des éloges à lui donner pour ce qui concerne l'exécution vraiment étonnante des morceaux qu'il nous a fait entendre. Peut-être pourrait-on lui reprocher de choisir des thèmes un peu communs ; mais il les varie d'une manière si heureuse qu'on oublie leur trivialité pour ne s'occuper que du charme qui la déguise. M. Bertini, qui a exécuté sur le piano un morceau de sa composition, a obtenu des applaudissemens aussi vifs que mérités. M. Richelmi a passablement chanté son air ; sa voix, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, n'est pas fort étendue, mais elle se prête facilement aux *fioriture*, et M. Richelmi en tire un bon parti. M. Baleroque est un très jeune chanteur qui nous promet un bon *basso cantante*. Mlle Mori a une fort belle voix et une bonne méthode, mais elle laisse quelquefois fléchir ses intonations par une sorte de nonchalance qui est le seul reproche qu'on puisse lui adresser. Quant à Mlle Amigo, nous serions désespéré de lui faire un mauvais compliment ; mais nous pouvons bien lui dire sans la fâcher que nous avons plus de plaisir à la voir qu'à l'entendre. Nous allions oublier M. Fontaine, et c'eût été une injustice. Cet habile violoniste a exécuté

d'une manière fort brillante un thème varié de sa composition.

— Nous avons parlé plusieurs fois avec éloge du talent distingué de M. Sowinski sur le piano. Cet artiste a donné des preuves non équivoques de ce talent dans le concert qui a été donné à son bénéfice dans les salons de M. Dietz, particulièrement dans les morceaux qu'il a exécutés dans la première partie. La netteté, l'élégance et le brillant sont les qualités distinctives de son jeu.

— Nous avons négligé de parler en temps utile de la manière dont M. Chauvet, organiste de l'église de Bonne-Nouvelle, a touché le *Te Deum*, lors de la fête de cette paroisse. Des personnes, dont les connaissances nous inspirent de la confiance, nous ont parlé avec éloge du talent que cet artiste a montré dans cette occasion. Nous nous empressons de réparer notre omission.

SÉANCE PUBLIQUE

DE LA SOCIÉTÉ DES ENFANS D'APOLLON.

Bien qu'un discours en trois points, avec division et subdivision ne soit pas de notre compétence, nous dirons par extension que c'est une chose aussi ennuyeuse dans les séances académiques qu'un concerto dans les séances musicales. Les fondateurs de la Société des Enfans d'Apollon avaient décidé, il y a quelques quatre-vingt-dix-sept ans, qu'un discours prononcé par le chancelier de la Société ouvrirait la séance annuelle ; mais attendu que le siècle a perdu le goût des allocutions Cicéroniennes, on a modifié le susdit réglement et pour éviter le scandaleux effet d'un sermon dans le désert, les orateurs de nos jours font de leurs discours un intermède pour les deux parties du concert. De cette manière on s'assure de l'auditoire qui se voit forcé d'écouter, bon gré mal gré, depuis le premier jusqu'au dernier mot. Espérons que le jour n'est pas loin où

le formidable discours fera place à un simple rapport qui sera très suffisant pour la circonstance.

L'analyse de l'allocution prononcée par M. Febré ne nous concerne pas. D'ailleurs il ne serait pas facile d'esquisser le sujet que s'était proposé l'orateur. Tout ce que nous avons pu remarquer c'est qu'il parlait pour se conformer aux vieux statuts de la Société, et que du reste il n'avait rien à dire. M. Febré a pourtant trouvé le moyen d'échapper à l'aridité de cette donnée. De quoi ne vient-on pas à bout avec de l'esprit et de la facilité ? L'auditoire a plusieurs fois applaudi des mots très heureux, et des pensées qui ne peuvent qu'honorer celui qui les a conçues. La fable de l'ignorance et de la routine, qui terminait le discours, est versifiée avec élégance. La morale qu'elle renferme ne sera point du goût de tout le monde ; c'est une attaque directe contre le classique et les ayant-cause.

Hâtons-nous de dire que ce concert, l'un de plus beaux que nous ayons entendus cette année, avait été organisé avec un grand zèle par la Société des Enfans d'Apollon. Des instrumentistes nombreux et distingués composaient l'orchestre, et l'élite de nos virtuoses paraissait dans l'arène. La partie du chant avait été confiée à Mmes Cinti-Damoreau et Rigal, à MM. Levasseur et Alexis Dupont. L'émotion qu'éprouvait Mlle Rigal a beaucoup nui à l'effet du duo qu'elle a chanté avec Dupont. La voix de cette jeune cantatrice est douce et flexible ; mais elle est d'une faible étendue, et quand la crainte vient encore la diminuer, il ne lui reste plus qu'un filet qui se perd dans les grandes salles. Dupont a un organe enchanteur, mais il est bien froid. Le talent de Mme Damoreau et de Levasseur est à l'épreuve de la critique.

La polonaise composée et exécutée par M. Kalkbrenner, a excité de vifs applaudissemens. Pour les artistes et pour les vrais amateurs, ce morceau est absolument sans reproche ; la foule l'a trouvé un peu long, c'est le défaut commun à presque toutes les productions de ce genre. Quoi qu'il en soit, le célèbre pianiste a justifié sa brillante réputation.

Brod est toujours le même. C'est désormais le seul éloge qu'on puisse lui décerner sans répéter ceux qui lui sont adressés de toutes parts. Le talent gracieux et naïf de ce virtuose prête un charme inexprimable à la jolie romance de M. Panseron qui a servi de type à toutes les romances avec accompagnement d'instrumens à vent.

M. Pichignié est un clarinettiste fort distingué. Son embouchure est nette, son doigté a de la vigueur, son exécution est sûre et irréprochable.

Nous avons trop peu d'occasions d'applaudir M. Baudiot pour que nous laissions échapper celle qui se présente aujourd'hui. Tous ceux qui ont entendu ce violoncelliste savent qu'il réunit les qualités les plus rares et les plus précieuses, la justesse de sons et la vivacité de l'exécution. Les variations qu'il a composées sur quelques-uns de plus jolies romances de Romagnesi, sont d'un effet très agréable. L'accompagnement et les rentrées de l'orchestre ont été combinés avec sagesse; ils divisent convenablement l'attention et reposent l'instrumentiste. Nous ne ferons à M. Baudiot qu'un seul reproche, c'est celui de paraître trop peu dans les concerts.

L'ouverture de Beethoven qui commençait la séance est un chef-œuvre d'instrumentation et d'harmonie. Celle de M. Rigel a un caractère local qui n'est point favorablement placé dans un concert; elle a été fort bien exécutée.

S.

CORRESPONDANCE.

Monsieur le Rédacteur,

Permettez-moi d'avoir recours à votre bienveillance, et de réclamer l'assistance de votre journal pour me justifier aux yeux du public de plusieurs inculpations assez graves.

Le bruit s'est répandu dans le monde musical que j'al-

lais donner un concert composé tout entier de ma musique, et déjà une rumeur de blâme s'élève contre moi. On m'accuse de présomption, de témérité; on me prête les prétentions les plus ridicules.

A tout cela je répondrai que je veux tout simplement me faire connaître, afin d'inspirer si je le puis quelque confiance aux auteurs et aux directeurs de nos théâtres lyriques. Ce désir est-il blâmable dans un jeune homme? je ne le crois pas. Or, si un pareil dessein n'a rien de répréhensible, en quoi les moyens que j'emploie pour l'accomplir peuvent-ils l'être?

Parce qu'on a donné des concerts composés tout entiers des œuvres de Mozart et de Beethoven, s'ensuit-il de là qu'en faisant de même j'aie les prétentions absurdes qu'on me suppose?... Je le répète, en agissant ainsi, je ne fais qu'employer le moyen le plus facile de faire connaître mes essais dans le genre dramatique.

Quant à la témérité qui me porte à m'exposer devant le public dans un concert, elle est toute naturelle, et voici mon excuse. Depuis quatre ans je frappe à toutes les portes : aucune ne s'est encore ouverte. Je ne puis obtenir aucun poème d'opéra, ni faire représenter celui qui m'a été confié. J'ai essayé inutilement tous les moyens de me faire entendre, il n'en reste plus qu'un, je l'emploie, et je crois que je ne ferai pas mal de prendre pour devise ce vers de Virgile.

Ulla salus victis nullam sperare salutem.

Agréez, etc.,

Hector BERLIOZ,
Élève de M. Lesueur

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

On a donné le 3 mai au nouveau théâtre de Gênes la première représentation d'*Otello* avec la nouvelle troupe. David remplissait le rôle du personnage principal, et y a excité l'enthousiasme. Le rôle de Jago était donné au ténor Verger, qui a souvent été engagé comme premier ténor à divers théâtres d'Italie. Celui de Rodrigo n'était pas rempli par un ténor, mais par la signora Lorenzani, excellent contralto, qui y a chanté une cavatine et un air intercalé de Generali. On fait le plus grand éloge de la signora Tosi, qui a déployé beaucoup de talent et d'énergie dans le personnage de Desdemona. Elle a surtout produit beaucoup d'effet à la fin du deuxième acte dans le fameux *Se il padre m'abbandonna*. Tous les spectateurs sont, dit le *Journal de Gênes*, sortis ravis de cette représentation, à laquelle il ne manquait que Tamburini, qui se repose pour paraître dans un nouvel opéra de Donizetti.

— On écrit de Naples, en date du 19 avril : « LL. MM. se sont rendues au Collége royal de Musique pour y entendre un nouveau *Miserere* à 53 voix, (on a probablement voulu dire exécuté par 53 voix) de Zingarelli. Elles ont été fort satisfaites de ce morceau et de l'exécution, et en ont témoigné leur satisfaction à Zingarelli et à Crescentini, directeurs de ce conservatoire. »

On donne depuis quelque temps dans cette ville un nouvel opéra de Magagnini, intitulé ; *Osman, Pascià di Egitto*, où on applaudit quelques morceaux par complaisance ou faute de mieux.

— Le célèbre violoniste Paganini a donné, le 24 avril, à Vienne, son second concert, auquel assistaient tous les membres de la Famille Impériale qui se trouvent dans cette capitale. Toutes les places avaient été disputées deux heures à l'avance. L'effet produit par ce virtuose a été prodigieux. Voici la composition du programme de cette ma-

tinée : 1° Ouverture de *Médée* de Chérubini ; 2° Concerto de violon, *allegro maestoso*, *adagio appassionato*, et *rondo* brillant, exécutés par le bénéficiaire ; 3° Air de *Temistocle*, de Paccini, par la signora Bianchi ; 4° Sonate avec variations sur la prière de *Mosè*, exécutée sur la quatrième corde du violon par le bénéficiaire ; 5° Variations sur l'air *Di tanti palpiti*, chantées par la signora Bianchi ; 6° Variations sur le thème *Nel cor più non mi sento*, sans accompagnement, par le bénéficiaire. Paganini compte, en quittant Vienne, se rendre à Dresde, à Berlin, à Paris et à Londres.

— On écrit de Berlin : « M. Spontini avait organisé au bénéfice de la caisse des pensions un concert spirituel qui a été donné le 30 avril, et qui était composé de la manière suivante : Symphonie de Beethoven en *ut* mineur ; *Kyrie* et *Gloria* de sa dernière messe ; Ouverture de *Coriolan* ; *Credo* de la messe en *si* mineur, de Séb. Bach, et un *Heilig* d'Emmanuel Bach. L'exécution a été excellente de la part de l'orchestre du Théâtre-Royal, auquel s'étaient adjoints d'autres artistes. On remarquait parmi les violes le maître de chapelle Schneider. Les chœurs du Théâtre-Royal ont été d'une faiblesse qui trahissait le défaut d'habitude de la musique sacrée ou d'une étude suffisante. Ceux des académies de chant de Zelter et de Hausmann leur sont ordinairement bien supérieurs. Les solos ont été bien chantés par MM^mes^ Türschmidt, contralto, Schultz et Hoffmann, et par MM. Freisinger, solide chanteur du théâtre de Vienne, et Wolterech de Hambourg. Le 16, Mlle Schaetzel, jeune personne de 16 ans, a débuté dans le *Freyschütz*, par le rôle d'Agathe. Elle possède une voix très pure et pleine d'accent. Elle a excité beaucoup d'intérêt.

SUR LA PHILOSOPHIE

ET SUR LA POÉTIQUE DE LA MUSIQUE.

S'il n'y avait dans la musique qu'un principe de sensation vague, fondé seulement sur un rapport de convenance entre les sons, ayant pour unique résultat d'affecter plus ou moins agréablement l'oreille, comme quelques esprits légers le prétendent, cet art serait peu digne de l'attention publique, et n'étant destiné qu'à satisfaire un sens isolé, il ne mériterait pas plus de considération que l'art culinaire. Il y aurait peu de différence entre le mérite d'un musicien et celui d'un cuisinier; mais il n'en est point ainsi. Ce n'est pas seulement l'oreille qui est affectée par la musique; si celle-ci réunit certaines qualités, elle émeut l'ame, d'une manière indéterminée à la vérité, mais plus puissamment que la peinture, la sculpture, ou tout autre art.

La difficulté d'analyser le genre de sensations que procure la musique n'a point arrêté les idéologues, car il est peu de sujets sur quoi l'on ait plus écrit, surtout en France et en Allemagne. Quant à l'Italie, elle a toujours plus brillé par ses artistes que par ses critiques. Il ne faut pas l'en plaindre. Quelqu'un a dit: « Les Italiens sentent « la musique, les Français la jugent, et les Anglais la « paient. » Cela ne me paraît juste qu'en ce qui concerne les Anglais.

Que l'oreille italienne soit plus délicate que la nôtre, que ses perceptions soient plus fines, que ses sensations soient plus immédiates, cela peut être; mais plus l'organe est sensible, plus il absorbe le plaisir, plus il le transforme en jouissance physique, où l'ame a peu de part. Pour la plupart des Italiens que j'ai connus et que j'ai observés, la musique était un plaisir vif, mais fugitif et qui laissait peu de traces dans leur mémoire. Aussi font-

ils peu de comparaisons. De là l'extrême facilité avec laquelle ils s'accommodent de la médiocrité après avoir entendu la meilleure musique et les plus grands talens. Il n'est donc pas étonnant qu'ils raisonnent peu et qu'ils écrivent encore moins sur des sensations qui ne sont que momentanées et peu profondes. C'est le luxe d'expressions admiratives, par lesquelles les Italiens manifestent leur plaisir, qui a fait croire à l'excès de leur émotion ; mais il ne faut pas prendre toutes leurs exclamations à la lettre. Ce peuple a une habitude invétérée de la louange qui la lui fait accorder à ce qui en est le moins digne. J'ai sous les yeux des biographies de musiciens, publiées par Gervasoni et par Bertini, et j'y vois partout les épithètes les plus flatteuses jointes aux noms les plus obscurs. Si l'on s'en rapportait à ces recueils, tous les chanteurs italiens auraient été des merveilles, et tous les compositeurs des génies du premier ordre. A force d'être prodiguées, les expressions de l'admiration ne signifient plus rien.

Les Français sont susceptibles d'enthousiasme, mais non de la même manière que les Italiens. Le plaisir de l'oreille ne leur suffit pas; il faut les émouvoir, ce qui peut avoir lieu d'une manière inattendue ; mais, passé le moment de la surprise, leurs impressions sont peu durables si leur raison n'est satisfaite en même temps que leur cœur est subjugué. Chez eux la conviction se mêle au plaisir; aussi voit-on qu'ils sont très attachés à ce qu'ils adoptent. Les révolutions se font lentement dans leur goût et ne se succèdent que de loin en loin.

Chez les Allemands, c'est autre chose encore. Une certaine rêverie mélancolique, une habitude de contemplation, une idéalité absolue ou appliquée, modifient leurs jouissances d'une manière qui leur est particulière. Ce n'est ni comme les Italiens, ni comme les Français qu'ils sentent la musique. Ils n'y cherchent pas seulement le plaisir des sens, ou les émotions de l'ame, ou les convenances de la raison; ils y ajoutent des considérations de rapports moraux, desquels résulte pour eux un genre de beauté vague dont les autres peuples n'ont point d'idée.

On conçoit que la poétique, ou si l'on veut la philosophie de l'art, doit être bien dissemblable chez des peuples organisés d'une manière si différente. J'ai déjà dit qu'elle est à peu près nulle chez les Italiens. En effet, si l'on excepte la satire spirituelle de Marcello, intitulée *Il teatro alla moda*, le traité de Planelli, qui a pour titre *dell' Opera in musica*, l'*Essai sur l'Opéra*, d'Algarotti, et un opuscule assez intéressant, intitulé *Saggio sopra la musica imitativa teatrale* (Milan, 1781), il y a peu de chose dans leur littérature sur les fonctions et sur le but moral de la musique. Je ne parle pas des *Rivoluzioni del Teatro musicale italiano* d'Arteaga, parce que c'est l'ouvrage d'un Espagnol.

En France, cette partie de la littérature musicale a été traitée avec luxe. Malheureusement, presque tous ceux qui s'y sont livrés étaient peu musiciens; leur doctrine n'est souvent que l'exposé de leurs préjugés. Le principe le plus généralement adopté dans la plupart des livres que nous avons sur cette matière est celui de l'imitation. L'abbé Batteux, dans ses *Beaux-Arts réduits au même principe*, Dubos, l'abbé Arnault, D'Alembert, Chastelux et Grétry même, ont vu toute la musique dans cette imitation de la nature, qui séduit au premier aspect, mais qui, considérée de près, ne paraît que de peu d'utilité dans l'application. Qu'y a-t-il de commun entre les émotions produites par la musique, et ces réflexions de celui de ces auteurs qui devait le mieux connaître l'art dont il parlait :

« Tous les corps sonores sont dans la nature; la voix « humaine est la voix par excellence; tous les instrumens « que nous fabriquons ne nous donnent que des sons imi- « tés de cette voix ou de celle des animaux. Les instrumens « que l'on pince ou que l'on frappe sont ceux qui parlent le « plus à l'imagination, parce qu'ils imitent moins les voix « de la nature. Qui dit *imagination* dit *nature factice*. « La vraie nature est en nous, nous suit partout, et nous « devrions la chérir par-dessus tout; mais une foule de « préjugés, tous nés de la société, nous la rend presque

«étrangère. Fatigués, pour ainsi dire, de notre habitation naturelle, nous nous croyons heureux en nous transportant dans un monde imaginaire, qui nous change de place, nous désennuie, en nous séparant de nous-mêmes.

«Les instrumens à sons soutenus, les instrumens à vent surtout, sont les plus parfaits, d'autant qu'ils se rapprochent des voix de nature. C'est pour cette raison qu'ils agissent moins sur l'imagination. En écoutant un basson, une clarinette, on croit entendre les plaintes d'un homme ou d'une femme : l'on est presque humilié de retrouver sa voix dans un instrument. L'homme amoureux surtout veut que les charmes de sa maîtresse soient inimitables; et, à moins qu'il n'ait besoin d'être consolé du tourment de l'absence, il ne prétend pas qu'un instrument, qu'un morceau de bois fait au tour, rende les accens d'une voix si chère. Il veut enfin qu'un objet tendrement aimé soit unique dans toutes ses perfections; se trop rapprocher de lui est un crime aux yeux de l'amant. J'avoue avoir éprouvé un secret dépit en voyant un frère trop ressemblant à sa charmante sœur. Si les jolies femmes sont de bonne foi, elles diront qu'elles n'aiment leur ressemblance ni en bien ni en mal, car l'une et l'autre est pénible pour l'amour-propre[1]. »

Qui croirait qu'un pareil verbiage est intitulé : *de l'Imitation en Musique*, et qu'un musicien en est l'auteur? En supposant que la musique soit un art d'imitation, est-ce dans ces misérables détails de l'analogie des sons d'un instrument avec la voix humaine, qu'il faut chercher le principe de cette imitation? Qui a jamais songé au morceau de bois ni au luthier qui l'a façonné, en écoutant un instrument quelconque? Les musiciens de profession sont à peu près les seuls qui distinguent dans un orchestre la voix d'une flûte, d'un hautbois ou d'une clarinette; et jamais, j'en suis sûr, pareilles idées ne se sont présentées à leur esprit.

(1) Grétry, *Essais sur la musique*, tom. III, p. 244 et suiv.

La musique est susceptible d'imiter certains effets, tels que le mouvement des flots, la tempête, le ramage des oiseaux, etc. On en a conclu qu'elle est essentiellement imitative, et l'on n'a point vu que ce ne sont là que des cas particuliers de ses fonctions. Elle est bien plus satisfaisante lorsqu'elle exprime les passions, la douleur, la joie, en un mot les diverses émotions de l'ame; des milliers d'exemples auraient dû suffire pour démontrer qu'elle est un art d'expression : au lieu de cette idée si simple, on en a fait une langue[1]. C'est ainsi que chacun en a fait ce qui était le plus conforme à ses idées.

On ne saisit ordinairement qu'un côté des questions qu'on examine lorsqu'il s'agit d'arts, et l'on se presse de conclure sur des données imparfaites : ceux qui se chargent de faire leur poétique, consultent les opérations de la raison, et s'imaginent que l'artise ne produit qu'après s'être rendu compte de ce qu'il va faire, tandis que c'est à son insu et par instinct qu'il invente. Un homme peu connu, et qui n'est pas estimé autant qu'il devrait l'être, Chabanon, ne s'y est point trompé. Ce qu'il dit à cet égard (*Observations sur la Musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*, page 3) est fort sensé.

« L'esprit philosophique appliqué aux arts, dit-il, ne « peut jouer qu'un rôle secondaire : le premier rôle ap« partient à cet instinct créateur, dont l'esprit n'est qu'un « faible disciple, condamné à ne savoir que ce qu'il ap« prend de son maître. Aussi, toutes les fois qu'on a voulu « substituer les vues de l'esprit au sentiment propre d'un « art, en a-t-on mal parlé. »

Cicéron a dit aussi qu'il n'est pas un seul art que les

(1) Grétry, qui avait des idées justes lorsqu'il ne s'avisait point de se faire écrivain, rencontra un jour un musicien qui s'est fait connaître par la singularité de ses idées. « Mon ami, dit celui-ci, convenez que la « musique est une langue. — Oui, la langue des passions. — Que dites« vous? je soutiens que c'est une langue comme une autre, qui a sa « grammaire, sa syntaxe et ses formes oratoires. — Mon ami, faites-moi « le plaisir d'entrer chez ce restaurateur et de lui demander des côte« lettes dans cette langue si bien faite : je suis curieux de savoir ce qu'il « vous servira. »

lettres puissent enseigner, et qu'on ne s'y instruit qu'en les pratiquant (*cogitare debebis nullam artem litteris, sine aliquâ exercitatione percipi posse*). Nos littérateurs ne voudront jamais comprendre cette vérité. A l'air d'assurance dont ils donnent chaque matin leurs poétiques musicales dans les journaux, on les prendrait pour des artistes expérimentés, si leurs bévues multipliées ne montraient à chaque instant leur ignorance du but, des moyens et des procédés de l'art. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que leurs opinions sont complètement changées depuis dix ans, et que leur langage est aussi superbe que s'ils avaient eu une doctrine invariable. Avant que Rossini fût connu en France, avant qu'il y eût obtenu ses grands succès, on ne cessait de s'élever contre la science en musique, contre l'éclat de l'instrumentation qui brillait aux dépens du chant et de *la vérité dramatique*, et l'on débitait sur tout cela autant d'erreurs que de mots. Aujourd'hui, tout est changé. Chacun affecte d'employer quelques expressions scientifiques que le rédacteur spirituel et instruit de la *Chronique Musicale* du Journal des Débats a mis à la mode. On ne parle plus que des *formes de l'orchestre*, de *modulations*, de *strette*, *etc.*, *etc.*, et sur tout cela on bâtit des systèmes de musique dramatique aussi sensés que ceux d'autrefois. La seule différence que j'y trouve, c'est qu'au lieu de proclamer les opinions qu'on se forme comme des principes généraux, on s'est fait une espèce de poétique de circonstance qu'on applique selon les cas et les individus. De cette manière on croit éviter les contradictions. Mais les préventions favorables ou contraires, les sollicitations, les haines ou les complaisances ont tant d'influence sur des jugemens déjà entachés d'ignorance, que, si l'on compare tout ce qui s'écrit sur un ouvrage nouveau dans les feuilles quotidiennes ou périodiques, on y trouve le pour et le contre sur toutes les questions. Ce que l'un approuve, l'autre le blâme, et *vice versâ*; en sorte que l'amour-propre d'un auteur est toujours satisfait et blessé en même temps, s'il est assez fou pour attacher quelque importance à de pareilles fadaises.

Mais que dis-je? il faut bien qu'il s'en inquiète. Jusqu'ici les connaissances musicales ont été si peu répandues en France, que ces fadaises sont des lois pour le commun des lecteurs. Moins on peut diriger son jugement par soi-même, plus on a besoin d'un guide, quel qu'il soit; et, dans l'impossibilité de le discerner, on prend le premier venu.

Une véritable philosophie de la musique, l'*aesthétique* de cet art, en un mot, fondée sur des principes certains, et rendue populaire par l'enseignement public et par de bons écrits périodiques, serait le meilleur moyen de détruire la fatale influence des feuilles dont je viens de parler. On s'en occupe en Allemagne, et ce sont ou de grands artistes ou de véritables connaisseurs qui se sont imposé cette tâche. Charles-Marie de Weber, Mayerbeer, MM. Rochliz, Marx, et quelques autres, ont donné dans les journaux d'excellens articles sur plusieurs questions importantes. Mais jusqu'ici aucun corps de doctrine n'a vu le jour; c'est que rien n'est plus difficile à coordonner. Voici les principales questions qu'il faudrait résoudre:

1° La musique est un art d'expression; mais comment déterminer les limites des passions fortes, telles que la colère, la jalousie et le désespoir, qui ne paraissent pouvoir s'exprimer que par les mêmes moyens en musique, et qui, conséquemment, semblent se confondre dans leur effet? Que leurs nuances soient senties par un grand artiste, rien de plus certain; mais comment les rendra-t-il sensibles?

2° Jusqu'à quel point la vérité de l'expression dramatique peut-elle coïncider avec l'effet musical, et surtout avec le besoin de variété dans les effets?

3° A quelles limites s'arrête l'expression déclamatoire de la parole pour laisser dominer les formes mélodiques?

4° Dans quelles circonstances, et jusqu'à quel point les ornemens du chant peuvent-ils s'introduire dans la mélodie et suspendre l'expression dramatique?

5° Quelles sont les bornes de l'instrumentation quand elle accompagne les voix, et jusqu'à quel point peut-on appeler sur elle l'attention sans nuire à l'effet général?

6° La musique est susceptible d'imitation. Jusqu'où peut-elle imiter, et que faut-il qu'elle imite?

7° Comment la musique est-elle susceptible d'expression et d'imitation, indépendamment de la parole ou d'une action mimique?

8° Quels sont les principes de l'effet musical, indépendans de toute expression ou de toute imitation déterminée?

Remarquez que la difficulté qui se présente d'abord lorsqu'on veut s'occuper de la résolution de ces questions, consiste à s'isoler de l'état où se trouve l'art au moment où l'on entreprend ces recherches; à prévoir les acquisitions de moyens qu'il est susceptible de faire, et à dépouiller les préjugés de l'époque où l'on vit; sans ces précautions, on est exposé à ne faire que ce qu'ont fait tous ceux qui ont entrepris d'écrire sur la poétique et la philosophie de la musique, c'est-à-dire à ne donner que des résolutions de cas particuliers, qui non-seulement ne sont point utiles, mais qui sont même nuisibles en ce qu'elles créent des préjugés contre l'avenir. Mais qui peut se flatter de prévoir toutes les transformations qu'un art peut subir? Eût-on reçu de la nature le génie le plus heureux, on n'aurait encore que des idées finies, c'est-à-dire contenues dans les bornes d'un certain ordre de choses plus ou moins étendu. Dira-t-on qu'au-delà de certaines limites l'art dégénère; ce sera supposer ce qui est en question; il faudra le démontrer, et la difficulté ne sera pas moins grande que de prévoir tout l'avenir.

Le seul moyen de donner des solutions satisfaisantes des questions que je viens de poser, serait donc de découvrir des principes généraux applicables à tous les cas et indépendans de toute forme donnée. L'énoncé seul de cette proposition en démontre l'excessive difficulté; mais je ne la crois pas absolument insoluble. J'essaierai de donner, dans les numéros suivans de la *Revue*, quelques idées à cet égard, et je m'efforcerai d'être aussi clair que cela se peut.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de Guillaume Tell,

Opéra en trois actes de Sedaine, arrangé par M. Pélissier; musique de Grétry, arrangée par M. Berton.

Rien n'est plus propre à émouvoir que le spectacle d'un peuple qui sort de l'esclavage, dans ce temps où l'on voit une foule d'autres peuples s'agiter pour conquérir ou pour défendre leur liberté. Aussi les avantages du sujet de Guillaume Tell étaient-ils reconnus par tous les auteurs. Les compositeurs de musique sentaient tout ce qu'ils pouvaient y mettre de couleur et d'oppositions; mais dame censure, aux doigts *affilés*, avait marqué d'un sceau réprobateur ce même sujet que Schiller avait pu traiter impunément sous un gouvernement absolu. L'urbanité, la politesse sont heureusement venues lui rogner les ongles et lui faire entendre raison; elle se montre plus douce, et Tell a profité de ses dispositions à la bonne humeur, pour nous montrer son adresse.

Guillaume Tell semblait fait pour être traité dans les formes de l'opéra moderne; mais la muse de Sedaine, muse romantique dont les hardiesses ont devancé le temps, avait traité ce sujet autrefois. Malheureusement Sedaine était déjà vieux quand il traça le plan de cet ouvrage: tout y porte les traces de la caducité de son génie. Quelques scènes seulement sont dignes de son talent original. La musique que Grétry a écrite pour cet opéra appartient à une époque où il essayait de changer sa manière, pour suivre la révolution qui venait d'être faite par Méhul dans *Euphrosine*, et par Chérubini dans *Lo-*

doïska. M. Pélissier a cru qu'on pouvait rajeunir tout cela, et qu'on aurait opéré plus vite cette métamorphose qu'on n'aurait fait un ouvrage neuf, considération qui était de quelque importance dans la situation actuelle du théâtre de l'Opéra-Comique. Il s'est donc hâté; M. Berton lui a prêté son secours, et de leurs efforts est résulté l'ensemble qui vient d'être couronné par le succès. On doit les en louer.

A l'exception de la scène où Guillaume Tell abat d'un coup d'arbalète la pomme qui est placée sur la tête de son fils, et de cette situation si dramatique où les femmes et les filles suisses excitent leurs maris et leurs pères à prendre les armes pour secouer le joug de la tyrannie et pour sauver Tell, M. Pélissier a conservé peu de chose de l'ancien drame de Sedaine. Il est vrai que ces deux situations, qu'on trouve aussi dans la pièce de Schiller, suffisent pour faire un excellent opéra. M. Pélissier en a tiré bon parti et a convenablement enchaîné les événemens. Le troisième acte a paru un peu faible; mais il était presque impossible qu'il n'en fût pas ainsi, après l'effet extraordinaire qu'avait produit le second. M. Pélissier a peut-être un peu affaibli le rôle de Tell par l'importance qu'il a donnée au vieux chevrier, qui n'existait pas dans l'ancienne pièce; mais ce rôle, que Vizentini joue supérieurement, a beaucoup contribué au succès de l'ouvrage.

On connaît trop le sujet de Guillaume Tell pour que j'aie besoin de dire la marche de la pièce. On sait que Gesler, gouverneur d'une partie de la Suisse au nom de l'Empereur, avait révolté les simples habitans de ce pays par les actes réitérés d'un despotisme brutal et aveugle; qu'il avait fini par ordonner que les Suisses se prosternassent devant son bonnet placé au bout d'une pique; qu'il avait fait brûler les yeux d'un vieillard nommé Mectal, dont les représentations l'irritaient; qu'il avait ensuite privé Tell de sa liberté, et que pour lui sauver la vie il l'avait condamné à abattre une pomme sur la tête de son fils; qu'ayant appris que Tell avait caché une flèche dans son sein pour l'en percer s'il avait eu le malheur de tuer son fils,

il l'avait fait jeter de nouveau dans un cachot; et qu'enfin Tell, ayant recouvré sa liberté, avait fini par ôter la vie à ce monstre, et avait excité ses compatriotes à s'affranchir du joug de l'Autriche. Cette marche d'événemens est celle de la pièce. On y a joint seulement des accessoires, tels que les apprêts d'une noce et des scènes épisodiques qui tempèrent l'austérité du sujet.

Il y avait dans la musique que Grétry a faite pour cet ouvrage quelques morceaux qu'on ne pouvait conserver parce que le style en a trop vieilli. Quelques scènes avaient besoin d'être renforcées d'airs, de duos ou de morceaux d'ensemble; enfin l'orchestre, un peu trop faible pour des oreilles accoutumées à l'instrumentation bruyante de nos jours, ne pouvait produire d'effet sans être augmenté de quelques instrumens nouveaux; M. Berton s'est chargé de faire tous ces changemens, dont le résultat a été satisfaisant.

Trois morceaux nouveaux ont été ajoutés au premier acte: ce sont de jolis couplets d'*Amphitryon*, ancien opéra de Grétry, que Mme Rigault chante à merveille; un *duo* que M. Berton a arrangé d'après un motif de Guillaume Tell et un thème suisse; et le duo de *Céphale et Procris*, dans lequel on a coupé quelques longueurs.

Le duo très comique des soldats d'*Aucassin et Nicolette* a été placé au second acte de Guillaume Tell, dans une situation analogue. Le public n'a pas compris ce que vaut cet excellent morceau; il est vrai que Belnie et Henri l'ont chanté trop en charge. L'air de Mectal fils, chanté par Lafeuillade, est tiré d'un opéra de Grétry qui n'a jamais été gravé, et qu'on a représenté sans succès dans la révolution, sous le titre de *Callias*. M. Berton a cru devoir ajouter quelques instrumens de cuivre dans l'air de Gesler: c'est en effet un des morceaux qui pouvaient supporter le mieux l'augmentation du bruit.

L'air chanté par Mme Boulanger au troisième acte est tiré d'*Elisca*. Il n'a pas la forme de la musique moderne, mais il est plein de phrases charmantes et d'un sentiment vrai. Ce n'est ni le savoir, ni les perfections de l'art qu'il

faut chercher dans la musique de Grétry; mais un instinct heureux qui lui faisait rencontrer à chaque instant l'expression vraie des sentimens et des passions. Tout cela manque de forme, mais non de vie. Quand on sait se dépouiller des préjugés de la mode, on trouve dans cette musique, et au milieu de formes vieillies, ces éclairs d'inspirations que la nature refuse souvent à de plus savans.

Un intérêt de curiosité avait attiré de nombreux spectateurs à cette espèce de solennité. C'était en quelque sorte la lutte de la nouvelle et de l'ancienne musique. Celle-ci a triomphé de ses adversaires. Deux partis étaient en présence. L'un se promettait une chute éclatante; l'autre un succès réparateur : les intentions bénévoles de celui-ci ont prévalu. Le chœur qui termine le second acte, et qui exprime la situation où les femmes excitent les Suisses à la révolte, a surtout excité un enthousiasme difficile à décrire. A la fin de la représentation, le public a demandé le buste de Grétry, et ce buste a été couronné par Huet et par Lafeuillade.

La pièce a été jouée avec ensemble par Huet, Lafeuillade, Valère, Vizentini, Leclère, MM^mes^ Boulanger, Rigaut, et la petite Bordes. J'ai donné à Vizentini des éloges pour la manière dont il a saisi son rôle. Il est juste que je dise que Mme Boulanger s'est montrée comédienne habile dans le personnage d'Edwige. La petite Bordes a déployé beaucoup d'intelligence dans son rôle, toutefois je crois qu'on fera bien de ne pas pousser à l'exagération l'expression naturelle de cet enfant, et de la laisser dans la naïveté de ses inspirations.

La pièce est bien mise en scène; c'est Vizentini qu'il en faut féliciter. Les chœurs, et particulièrement les femmes, se sont distingués.

— M. Auguste Nourrit, second fils de l'ancien acteur de l'Opéra, et frère de celui qui tient une place si honorable au même théâtre, vient de débuter avec succès à l'Opéra-Comique, dans le rôle de *Georges* de la *Dame Blanche*. Ce jeune homme, qui est bon musicien, et qui a étudié pendant quelque temps l'art du chant, sous la di-

rection de Crescentini, à Naples, a peu de voix de poitrine, et se sert souvent de la *voix mixte ;* mais il a du goût et vocalise avec facilité. Son extérieur est agréable, et son jeu satisfaisant. Toutefois, pour le juger définitivement, nous avons besoin de le voir dans d'autres rôles.

— C'est un singulier peuple que celui des *dilettanti*. Il semble qu'il soit incapable de juger par lui-même de ce qui est bon ou mauvais, et qu'il ait besoin qu'on lui fasse sa leçon avant qu'il se livre à son enthousiasme. Il vient encore de donner une preuve de son incapacité à la représentation où Mme Mallibran a joué le rôle de *Romeo* pour la première fois.

On sait quel talent admirable Mme Pasta déployait dans ce rôle comme actrice ; elle y a laissé un souvenir ineffaçable par la grace et, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'*harmonie* de toute sa personne dans ce rôle difficile. Que ce souvenir fasse établir des comparaisons avec les cantatrices qui entreprendront de jouer *Romeo*, à la bonne heure; mais que, pour honorer ce souvenir, on soit décidé à n'y admettre personne, voilà ce qui n'est pas raisonnable, et c'est ce qu'a fait une partie de ce pauvre public, qui ne s'est pas aperçu que Mme Mallibran est aussi supérieure à Mme Pasta comme cantatrice, que celle-ci l'est à Mme Mallibran comme actrice.

Pendant le cours de la représentation, mes voisins se sont fort occupés de ce que l'habit trop long et fermé de Mme Mallibran manquait de grace, et de ce qu'elle portait mal son manteau : c'est à peu près tout ce qu'ils ont remarqué.

Mme Mallibran avait de l'enrouement; mais sa volonté nerveuse et son talent ont triomphé de cet obstacle, surtout dans le second et dans le troisième actes. Au lieu de l'air de *Sigismondo*, qui avait été placé dans cet ouvrage par Mme Pasta, elle a chanté au second acte un air de *Mercadante* avec une perfection digne des plus grands éloges. Dans la scène du tombeau, elle ne me paraît pas avoir dit une seule phrase qui ne fût de la plus belle inspiration. Pour la première fois elle faisait entendre les belles cordes

de sa voix de contralto dans toute sa plénitude, et elle en a tiré des effets admirables. Sa verve, son enthousiasme, se sont maintenus contre la froideur du public, et ce n'était pas un médiocre effort. Qu'elle continue sans se décourager; quand ce bon public saura qu'il peut applaudir sans se compromettre, il la dédommagera avec usure.

Mlle Blasis est une Juliette un peu trop robuste; mais à cela près, elle s'est bien acquittée de sa tâche. Je suis fâché seulement qu'elle ait imaginé de chanter au premier acte l'air le plus ridicule qu'on puisse imaginer. Cet air est de M. Balfe, acteur de ce théâtre.

Notre vieil ami Bordoni était enrhumé, et n'a pu arriver qu'avec peine jusqu'au bout de son rôle de père.

En résumé, la représentation a été froide; Mme Mallibran seule a eu de la chaleur pour tout le monde.

GRAND CONCERT

Donné par M. Berlioz, élève de l'École royale de musique, le lundi 26 mai.

Tous les morceaux entendus dans ce concert étaient de la composition de M. Berlioz. Puisque ce jeune artiste a eu la témérité d'appeler ainsi l'attention du public sur les premières inspirations de sa muse encore adolescente, il faut qu'il ait fait préalablement abnégation de tout amour-propre, et qu'il ait cuirassé son cœur pour le mettre à l'abri des traits de la critique, de la critique si souvent cruelle, si souvent injuste même. Combien de juges, parmi ceux qui assistaient à la séance, n'ont pas fait, peut-être involontairement, ce syllogisme erroné : « La musique d'un jeune compositeur sans expérience ne peut être bonne; or M. Berlioz est un très jeune compositeur, donc la musique de M. Berlioz est mauvaise! » Malheureusement pour le bénéficiaire (si je puis me servir de cette dénomination, puisque la salle était presque déserte), malheureusement,

dis-je, il y a dans les prémisses de ce raisonnement une force de vérité qui ne peut pas être facilement infirmée. Mais que M. Berlioz se rassure; notre opinion est inaccessible aux préjugés, et si notre impartialité nous fait un devoir de mêler des conseils un peu sévères aux éloges qu'il mérite, nous l'engageons à les attribuer au vif intérêt que son talent prématuré nous inspire.

D'abord la part de la louange. M. Berlioz a les plus heureuses dispositions; il a de la capacité; il a du génie. Son style est énergique et nerveux. Ses inspirations ont souvent de la grace, mais plus souvent encore le compositeur, entraîné par sa jeune et ardente imagination, s'épuise en combinaisons d'un effet original et passionné.

Il y a beaucoup de bonnes choses dans tout cela; il y en a aussi de mauvaises. Souvent l'originalité de M. Berlioz va jusqu'à la bizarrerie; souvent son instrumentation est confuse; ses chants sont quelquefois arides; il sème avec profusion les grands effets de la musique, et son exagération lui fait dépasser le but que ces moyens mieux dirigés lui rendraient facile à saisir. Ses morceaux sont presque tous trop longs; l'ouverture des *Francs-Juges* aurait obtenu le double d'effet, si elle eût été de moitié plus courte. M. Berlioz est un élève de M. Lesueur; les conseils, et surtout l'exemple de son maître, réussiront sans doute à convaincre ce jeune compositeur que la simplicité du style et le bon ordre des idées n'excluent nullement cette vigueur et cette vivacité qui lui plaisent tant.

Ces réflexions, dictées par une juste bienveillance, auront atteint le but que nous nous sommes proposé, si elles peuvent exercer par la suite quelque influence dans les travaux de M. Berlioz; du reste, elles nous dispenseront d'examiner en détail chacun des morceaux qui composaient son concert. Nous dirons seulement que l'ouverture de *Waverley*, la marche des mages, et quelques passages du *Credo*, méritent des applaudissemens. Dans ce dernier morceau la partie des ténors est écrite beaucoup trop haut.

Bien que la musique de M. Berlioz soit hérissée de

difficultés presque inextricables, l'orchestre, dirigé par M. Bloc, l'a exécutée avec un ensemble et une précision dignes d'éloges. Nous devons une mention honorable à Mme Lebrun et à Ferdinand Prévost, qui n'ont pas dédaigné de prêter le secours de leur talent au jeune compositeur. Prévost fils était dans la salle ; nous eussions mieux aimé le voir sur le théâtre ; sa belle voix eût été d'une grande utilité dans les récits de la cantate qui a terminé la séance.

S.

CONCERT DE M. SÉBASTIANI.

C'était jour férié dimanche au Théâtre-Italien ; tout le monde était sous les armes pour assister le bénéficiaire, depuis Mmes Mallibran et Pizaroni, parées, l'une de ses vingt ans, l'autre de ses plus beaux atours, toutes deux du plus beau talent, jusqu'aux valets de théâtre qui s'étaient crus obligés de mettre du rouge par respect pour le public.

M. Sébastiani, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans la *Revue Musicale*, a exécuté sur la clarinette deux airs variés sur des thèmes de Rossini. La clarinette est un bel instrument dans un orchestre; mais il est ingrat dans un concert. M. Sébastiani a des sons purs et des doigts d'acier pour exécuter la difficulté, mais quelquefois il nous paraît manquer de moelleux et de charme.

Mme Pizaroni a été très remarquable dans le trio de *Zoraïde*, par l'énergie de son chant et par l'excellente méthode qui l'ont depuis long-temps placée au premier rang des cantatrices. Le duo de *Celli* est peu favorable à sa voix; il en fait ressortir trop souvent les mauvaises notes, et il ne donne pas carrière à sa verve d'exécution.

Mme Mallibran a répandu sur la seconde partie du concert tout l'intérêt qu'inspirent les graces naïves de sa jeunesse, le profond sentiment et, si nous osons le dire, la coquetterie qu'elle met à tout ce qu'elle fait. Le duo de

Mercadante, qu'elle a chanté avec Mlle Fortunata Marinoni, a obtenu les honneurs de la soirée. Ces deux dames ont été interrompues à plusieurs reprises par d'unanimes applaudissemens. Il faut certainement avoir du talent pour se faire remarquer à côté de Mme Mallibran ; aussi Mlle Marinoni doit-elle être contente de l'intérêt que le public lui a témoigné. Cette jeune et jolie cantatrice tire le plus heureux parti de sa voix. Quant à Mme Mallibran elle met beaucoup d'art à accommoder la musique à son genre de moyens. Son organe est admirable dans le médium et dans les notes de contralto ; cependant, par une bizarrerie qu'il est facile de concevoir, elle paraît attacher plus d'importance à ses sons élevés, qui sont quelquefois voilés. Mme Mallibran a terminé la soirée par un air de la *Cenerentola*, qu'elle chante d'une manière toute différente de celle de Mlle Sontag. A part le sentiment si naturel qui fait prendre la défense des absens, nous croyons pouvoir dire que la voix suave et douce de Mlle Sontag convient mieux à cette mélodie légère que celle de Mme Mallibran.

Balfe a chanté un air de sa composition, qui, sauf un peu de langueur et de longueurs, ne manque pas de mérite.

Nous ne dirons rien de Bordogni et de Mlle Blasis, qui n'étaient pas en voix, mais nous dirons à M. Donzelli que la palme du chant n'est pas pour celui qui crie le plus fort, au risque de détonner et de faire manquer tout l'effet des morceaux d'ensemble. Quant à Zuccoli et Santini, leurs voix, dans le duo du *Turc*, ne ressemblaient pas mal à deux roues de carrosse dans un chemin rocailleux.

Nous allions oublier M. Marcucci, qui a exécuté un énorme concerto de Bochsa ; mais qu'en pourrions-nous dire, si ce n'est qu'il s'est aperçu qu'il n'amusait pas l'auditoire, et qu'il s'est retiré modestement avant la fin de son morceau ?

En somme, les auditeurs disséminés dans la salle ont paru satisfaits de ce concert, composé de l'élite des artistes attachés au Théâtre-Italien.

S.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Angleterre. — Londres. Les quatrième, cinquième et sixième séances de la société de la musique ancienne, ont été aussi satisfaisantes que les précédentes. On y a entendu de la musique de Handel, de Jomelli, de Corelli, de Gluck, de Mozart, exécutée d'une manière digne de ces grands maîtres. Nous avons déjà loué la pureté et l'énergie qui distinguent ces concerts; nous ne pourrions aujourd'hui que répéter les mêmes éloges.

Le quatrième concert de la société philharmonique se composait d'une symphonie en *la* mineur de Sphor; du duo de *Tancredi, Ah! se de mali, etc.*, chanté par miss Bacon et par Curioni; d'un quatuor pour deux violons, alto et basse, de Mozart, exécuté par MM. Cramer, Griesbach, Moralt et Lindley; d'un air d'*Ariodant*, de Méhul, chanté par Mme Schutz; de l'ouverture de *Léonore*, de Beethoven; de la grande symphonie n. 4 d'Haydn, de l'air *Dove sono* des *Nozze di Figaro*, de Mozart, chanté par miss Bacon; du concerto en *mi* de Moschelès, exécuté par l'auteur, du duo de *Mose, Ha! se puoi*, chanté par Mme Schutz et par Curioni, et de l'ouverture du *Jubilé*, de Weber.

Si Mozart et Beethoven n'avaient jamais existé, Sphor passerait certainement pour un compositeur original; mais en vérité son style est trop évidemment calqué sur celui de ces deux grands maîtres, pour qu'il puisse prétendre à cette qualité. L'ouverture de *Léonore* est une des plus heureuses productions de Beethoven; elle captive l'attention par l'originalité et par l'abondance des idées. On espère qu'on la redira pendant la durée de la saison: elle ne peut que gagner à être entendue plus d'une fois. L'ouverture du *Jubilé*, de Weber, composée pour le couronnement du roi de Saxe, est une composition très brillante, et parfaitement instrumentée. La partie vocale de

ce concert était un peu faible. La transposition de l'air : *Dove sono* en *si* bémol détruit son effet. Nous ne cesserons de nous élever contre ce misérable système de transposition. Lorsque le ton d'un morceau ne convient point à la voix d'un chanteur, il faut qu'il en choisisse un autre, et qu'il ne dénature pas l'intention du compositeur. L'air de Méhul est d'un beau caractère ; il a été fort bien chanté par Mme Schutz.

Théâtre du Roi. — Depuis long-temps Mlle Sontag était attendue avec une extrême impatience. Les journaux étrangers avaient vanté à l'envi la beauté de sa voix, de ses traits, de toute sa personne; on n'était plus occupé que de cette belle allemande et du moment où elle viendrait charmer par sa présence les *dilettanti* de Londres. Enfin, le mardi 15 avril, le public a pu juger par lui-même si elle méritait ou non sa brillante renommée.

Les portes du théâtre furent ouvertes à six heures et demie, et en moins de vingt minutes le parterre était complètement plein. Elle avait choisi pour son début le rôle de *Rosine* dans le *Barbiere* de Rossini. Mlle Sontag est jolie, quoiqu'elle ne nous paraissse pas justifier tous les éloges qui lui ont été prodigués. Sa voix, qui est un véritable soprano, qui s'étend du *la* en bas au *mi* en haut, est douce, pure et d'une flexibilité remarquable. La légèreté est la qualité la plus saillante de cette voix. La manière dont elle exécute les *volate* et les *arpèges* excite l'étonnement ; mais elle est obligée de chanter tous ces passages à demi-voix, ce qui en diminue l'effet. On lui reproche avec raison la prodigalité des ornemens ; elle les exécute avec une rare perfection, mais elle produirait peut-être encore plus d'effet, si elle les plaçait à propos. Comme actrice, elle est extrêmement médiocre ; elle paraît tout-à-fait dépourvue d'ame et de sentiment dramatique. Somme totale, on a trouvé que le talent de Mlle Sontag avait été trop vanté, et ses charmes ridiculement exagérés. Elle est limitée à un style particulier, et, comme on l'a très bien dit, ce style n'est pas le meilleur. Toutefois c'est une cantatrice très agréable; pour les difficultés, c'est la

meilleure qu'on ait entendue à Londres, excepté Mme Ronzi, qui lui est inférieure, il est vrai, sous le rapport de la voix, mais qui, à beaucoup d'autres égards, lui est infiniment supérieure [1].

ALLEMAGNE. — VIENNE. L'opéra allemand n'a donné jusqu'ici qu'une seule nouveauté. C'est un petit opéra en un acte, intitulé : *Der blinde Harfner* (le Harpiste aveugle). La musique est composée par Girowetz. Cette bluette abonde en jolis chants. Mlle Achten a débuté dans cette pièce avec avantage ; sa voix est étendue et juste.

On a représenté aussi un grand ballet pantomime intitulé : *Ottavio Pinelli*. La musique est du comte W. R. de Gallenbert ; elle est dramatique et spirituelle : on l'a fort applaudie.

Au théâtre de Léopold on a donné, depuis peu de jours, une superbe pantomime sous le titre du *Lys magique*, ou *Cormoran le Mauvais*. La musique, qui est du directeur Stadler, est excellente ; il est fâcheux qu'elle se trouve adaptée à une pantomime, sorte d'ouvrage dont l'existence est toujours de courte durée.

Théâtre an der Wien. Un nouvel opéra férie vient d'être représenté sur ce théâtre. Il est intitulé : *Astréa, princesse des Fées, ou le Voyage à l'Ile volante*. La musique de cet opéra a été écrite par le maître de chapelle Adolphe Müller. Elle répond à la réputation de son auteur ; l'accueil qu'elle a reçu du public prouve combien il en a été satisfait.

L'oratorio de la *Jérusalem délivrée*, de l'abbé Stadler, qui depuis long-temps n'avait pas été entendu, vient d'être exécuté pour le bénéfice de la confrérie de *Maria Zell*, dont le couvent a été incendié dernièrement. Cet oratorio a été exécuté par un orchestre composé de quatre cents personnes, et a produit beaucoup d'effet.

Deux messes nouvelles ont été exécutées depuis peu de temps ; l'une est de Charles Czerny, l'autre du maître de

(1) Nous avons cru devoir donner ici l'opinion des Anglais sur le talent de Mlle Sontag, sans modifier ce qui nous a paru peu fondé.
(*Note du rédacteur*.)

chapelle Joseph Weigl. On y remarque de fort belles choses, principalement dans la seconde. Les effets d'instrumens sont riches et variés. Le *gratias agimus* et une fugue sur les paroles *cum sancto Spiritu*, ont obtenu une approbation générale.

Le monument funèbre de Beethoven est terminé. Il vient d'être découvert aux yeux du public. Un grand nombre d'amis et d'admirateurs de ce célèbre compositeur se sont réunis à cette occasion. M. Anschütz, le principal acteur tragique du Théâtre-Royal, a récité des vers composés, pour cette cérémonie, par Grillparzer; et les mêmes chanteurs qui, huit mois auparavant, ont chanté le *Requiem* sur la tombe de cet homme extraordinaire, ont exécuté une excellente pièce *chorale*, dont l'auteur ne nous est point connu. L'épitaphe est d'un caractère antique, elle consiste en ce seul mot : Beethoven.

Une société, composée d'amis de Beethoven et d'amateurs de musique, a ouvert une souscription pour la publication de ses Mémoires, que le professeur Schlosser, de Prague, s'est engagé à rédiger d'après des documens originaux. Ils seront ornés de son portrait, gravé d'après un dessin très ressemblant, fait peu avant sa mort. Cette publication sera certainement du plus grand intérêt.

On assure que parmi les manuscrits achetés par M. Haslinger, marchand de musique, à la vente de Beethoven, on a eu le bonheur de trouver une magnifique ouverture inconnue au public. M. Schuppanzigh, amateur éclairé, a sur-le-champ reconnu ce morceau pour lui avoir été montré il y a quelques années par Beethoven. Il lui en avait même fait entendre quelques passages, mais comme il n'était pas également content de tous, il avait fait à l'encre rouge des marques aux endroits qu'il voulait arranger. Ces marques se trouvent sur la copie en question, avec les changemens écrits au-dessus, en petites notes. Tous les amateurs qui ont entendu cette composition en parlent avec admiration; on attend avec impatience sa publication, qui sera, dit-on, très prochaine.

Berlin. *Théâtre de Kœnigstadt.* L'*Amor marinaro* a

été repris avec beaucoup de succès à ce théâtre. Plusieurs morceaux nouveaux y ont été introduits par Charles Blum, entre autres le grand duo de *Semiramide*, de Rossini, et deux autres petits morceaux du même compositeur. Ce mélange de maîtres et de style n'est pas d'un bon goût, il est vrai ; mais l'air et les autres morceaux composés par Blum sont écrits dans la *bonne manière* italienne. Mme Tibaldi et le bariton M. Zschiesche se sont distingués, ainsi que M. Spitzeder, qui jouait le rôle du maître de chapelle.

La Rose enchantée, de Wolfram, a été parfaitement accueillie du public. La répétition générale et la première représentation ont été dirigées par le compositeur lui-même. Il s'est montré docile à la voix de la critique et a fait dans son ouvrage plusieurs changemens importans.

La direction de ce théâtre déploie la plus grande activité. On se prépare à représenter les *Abencérages*, de Chérubini, l'*Oberon*, de Weber, *Pietro d'Albano*, de Spohr, et *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer. Ce compositeur a fait des changemens considérables dans cette belle partition. Il y a introduit un rôle bouffe qui répand de la gaîté dans la pièce. Le rôle principal a été écrit de nouveau pour Mme Tibaldi, qui est maintenant la favorite du public.

Théâtre Royal. On n'a point représenté d'opéras nouveaux sur ce théâtre, mais la présence seule de Spontini, qui, de retour de son voyage, conduisait en personne son opéra d'*Olympie*, a produit le plus grand effet. Il a été accueilli par les acclamations les plus vives. L'ouverture a été redemandée, et l'effet de la scène du triomphe, au troisième acte, a été augmenté par l'addition de quatorze trompettes placées sur la scène. Quatorze trompettes ! plusieurs critiques ont blâmé cette prodigalité, et ce n'est pas sans raison ; si quelque chose peut l'excuser, c'est l'incroyable justesse avec laquelle cette masse d'harmonie a été exécutée. Avec d'autres artistes que ceux que le compositeur avait choisis, cela aurait été certainement insupportable.

Les soirées de quatuors de Bernard Romberg, fils du

compositeur de ce nom, sont maintenant à la mode. Bernard Romberg marche sur les traces de son père, comme compositeur et comme violoncelliste.

L'anniversaire de la mort de Mozart a été célébré par l'exécution du *Requiem*, dirigée par le conseiller Crelle, amateur distingué. L'élite des musiciens de Berlin avait offert ses services dans cette occasion. Après la cérémonie, Spontini a fait une collecte pour réunir une souscription en faveur des Mémoires de Mozart, prêts à être publiés par sa veuve. Cet ouvrage a été préparé par son second mari, le conseiller de Nyssen; il y a travaillé long-temps, et l'a laissé à sa mort presque terminé.

Leipsick. *Les Enfans du Soleil*, opéra nouveau de M. Édouard Genast, chanteur et acteur tragique du théâtre, vient d'être représenté ici; il remplisait le principal rôle. Après la pièce, le public l'a demandé pour lui témoigner sa satisfaction. Le sujet offrait des situations un peu fortes pour un premier essai; on a toutefois remarqué plusieurs morceaux dans lesquels il y a du mérite.

Silvana, un des premiers opéras de Weber, a été repris, et a eu plusieurs représentations; on y reconnaît l'auteur d'*Oberon* en plus d'un endroit.

Mme Paravicini s'est fait entendre sur le violon dans plusieurs concerts. Cet instrument paraît bien mal placé dans les mains d'une femme; mais elle sait tellement charmer ses auditeurs par le fini de son exécution, qu'on n'a pas le temps de faire de réflexions sur cette inconvenance. M. Quesser a exécuté un concerto de sa composition sur le trombone, avec une douceur, une expression, qui avaient paru jusqu'ici incompatible avec cet instrument.

Weimar. *La Neige*, opéra d'Auber, a été représenté pour la première fois à Weimar, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance du Grand-Duc. On a repris ensuite *Alexandre en Perse*, vieil opéra de Gœtze, directeur de musique de ce lieu. Plusieurs changemens y ont été faits; quelques morceaux nouveaux ont fait grand plaisir. Cet ouvrage a été suivi du *Siége de Corinthe*, de Rossini. *Oberon*, de Weber, continue à plaire de plus en plus. Un opéra médio-

cre ne peut être entendu plusieurs fois sans ennui; la bonne musique, au contraire, a besoin de l'être souvent pour être appréciée.

M. Clasing, maître de chapelle, auteur de l'oratorio de Belsazar, vient de composer un autre ouvrage du même genre intitulé *la Fille de Jephté;* la composition est en trois parties. Dans la première on voit la fille de Jephté, brillante de jeunesse et de vertu, adorée par ses compatriotes, et répondant à leur affection. Dans la seconde, elle paraît comme une jeune fiancée et une fille tendre et soumise. Un superbe chœur guerrier qui annonce le départ de son père pour la guerre, et un air où elle lui fait ses adieux, terminent cette seconde partie. La troisième contient la catastrophe qui termine l'oratorio. Il est éminemment dramatique La gradation des situations est parfaitement observée. Ce bel ouvrage a été très bien exécuté, et il a produit une profonde sensation.

STUTTGARD. *Le Maçon,* d'Auber, est la seule nouveauté qui ait été représentée pendant la saison. Cet opéra a fait beaucoup de plaisir. Il a été suivi de *Rosenmadchen,* de Lindpaintner, conduit par l'auteur lui-même. Vers le milieu de la saison la troupe s'est trouvée renforcée par l'arrivée de Mlles Cainz et Canzi. Elle a pu alors donner au public *Fernand Cortez,* de Spontini, *Faust,* de Spohr, *la Dona del Lago, Tancredi* et *le Barbiere.*

On a entendu dans un concert l'ouverture de *Cosi fan tutte,* exécutée sur douze pianos par vingt-quatre élèves de l'Académie royale. Sous le rapport de la précision et de l'ensemble, ce morceau a été fort bien exécuté; mais le bon goût approuve-t-il une telle multiplicité de moyens pour arriver au même résultat qu'on obtiendrait avec un seul bon exécutant[1]?

(1) Il est difficile de concevoir comment un bon exécutant pourrait faire l'effet de vingt-quatre.

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

Découverte, dans les manuscrits d'Aristide-Quintilien qui existent à la Bibliothèque du Roi, d'une notation musicale grecque de la plus haute antiquité, notation inconnue jusqu'à ce jour, et antérieure de plusieurs siècles à celle qu'on attribue à Pythagore.

La musique est peut-être de tous les beaux-arts celui dont heureusement il nous est parvenu le plus de documens, de fragmens, de traités et de notions positives, malgré l'opinion contraire des hommes les plus instruits dans cet art. De celèbres historiens n'ont pas craint d'avancer que, rien ne nous restant de la *musique pratique* des anciens, il est impossible de se faire une idée de son mode d'exécution chez les Grecs. Ces mêmes historiens et tous ceux qui ont traité de la musique ancienne sont même parvenus jusqu'à présent à faire croire généralement que, dénuée de mesure musicale proprement dite, et de la simultanéité des sons différens, autres que ceux que donnent les intervalles d'octaves, la musique des Grecs ne pouvait être que très inférieure à celle des modernes Européens, et principalement à celle de nos jours. Des auteurs érudits, de savans hellénistes, ont à la vérité traduit et commenté, même avec prolixité, les traités qui nous restent des anciens; mais aucun d'eux ne s'est efforcé de soulever le voile dont paraissent enveloppés les passages qui traitent de l'exécution musicale[1].

(1) Parmi les auteurs modernes qui ont traité de la musique des Grecs, le plus remarquable et le plus judicieux est, sans contredit, l'académicien Burette, dont l'immense érudition, jointe à la connaissance pratique de la musique, fut consacrée par ce savant à commenter et à éclaircir les anciens auteurs grecs. On ne peut regretter dans ce savant que la trop grande confiance qu'il eut dans la traduction élégante des sept auteurs grecs, publiée par Meibomius, en 1652. Si, consultant plus souvent les manuscrits qu'il avait à sa disposition, Burette s'en fût

Cette exécution ou, pour mieux dire, les moyens d'une exécution musicale plus ou moins complète, selon les diverses périodes de l'art, sont cependant donnés aux praticiens par les plus anciens auteurs. On les trouve répandus dans les traités, et offerts en peu de mots, il est vrai; mais il n'en devait pas être autrement, l'explication des caractères d'une notation musicale n'exigeant que peu de développemens; car cette exécution, dans les temps où l'art commencait à sortir de l'enfance, étant de la plus grande simplicité, n'exigeait que peu de caractères ou notes pour représenter les sons, et encore moins de caractères spéciaux pour désigner la durée de ces mêmes sons.

Quelques auteurs ont pu penser aussi que tant que la notation de Pythagore n'a pas été instituée, les pièces de

moins rapporté à cet helléniste, il eût pu développer avec plus d'assurance plusieurs passages qui traitent de la notation, de l'harmonie simultanée, des méthodes, etc.; mais ces mêmes passages, traduits à peu près par Meibomius, et plutôt embrouillés que commentés par ce médecin, ont dû paraître exacts au moyen des notes qui semblèrent nécessaires à l'intelligence du texte tout autant à Burette qu'à ceux qui, depuis, ont traité de la musique ancienne; car, sans examen préalable, les savans ont généralement pensé que Meibomius n'avait pu errer, et conséquemment ne donner qu'une traduction irréprochable. Ces savans ne pouvaient le soupçonner de trouver, souvent à tort, les manuscrits fautifs dans les leçons qu'il ne comprenait pas.

Quoi qu'il en soit, Meibomius, Wallis et Burette ont publié des travaux trop importans sur l'ancienne musique pour ne pas leur attribuer tout le mérite des recherches que présentement on trouve réunies dans les ouvrages du P. Martini, de Burney, de Forkel, et résumés avec une rare concision et une critique au-dessus de tout éloge par A. Bœckh, dans ses *Commentaires et Notes critiques sur Pindare*, tome 1er, seconde partie, p. 203 à 269, publiés in-4°, à Leipsik, en 1811. On peut considérer les soixante-six pages de cet ouvrage comme renfermant un traité succinct de la musique des Grecs, sous le titre: *De Harmoniâ græcorum. Brevis introductio in harmoniam veterum. De progressu modorum harmonia apud Græcos ac de verâ indole modorum veterum, etc.* Parisiis, apud De Bure, F. Schœll, A. Renouard, Treuttel et Würtz, et Bibliothèque du Roi, lettre Y, n° 327. B. a. Il est bien à regretter que ce travail du docteur Bœckh, de ce savant qui joint une connaissance parfaite de la musique moderne à celle de la haute littérature ancienne, ne soit pas traduit en français; car on peut assurer que depuis Burette aucun auteur n'a écrit avec autant de clarté sur l'ancienne musique grecque.



vers chantées ainsi que les pièces d'exécution instrumentale auront pu être transmises à l'exécutant d'une manière orale et simplement de mémoire, comme cela se pratique chez quelques peuples d'Asie et d'Amérique, dont les musiciens, les chanteurs, les instrumentistes, transmettent de famille en famille, de génération en génération, les hymnes, les airs, les chansons et les pièces de la musique le plus en usage, en les répétant jusqu'à ce que l'oreille et l'intelligence de leurs disciples aient pu saisir l'exacte mélodie et le caractère moral dont chacune de ces pièces est susceptible.

Nous ne nierons pas que, dans les premiers temps de la naissance des beaux-arts en Grèce, un pareil moyen de transmission mélodique n'ait été employé. Mais il est constant que, depuis les temps connus et réputés comme certains, c'est-à-dire, depuis le quinzième ou le quatorzième siècle avant l'ère vulgaire, les Grecs avaient déjà une notation musicale. Dans ces temps reculés ils cultivaient déjà les beaux-arts, et la musique faisait partie des cérémonies sacrées et des jeux publics, comme le prouve la chronique de Paros; et quand même l'autorité des marbres d'Arundel pourrait être récusée, les poëmes immortels d'Homère attesteraient encore cet emploi de la musique par celui que ses héros en font en présence des Dieux. Comme notre but n'est pas de rechercher ici l'origine de la musique, mais plutôt celle de l'exécution musicale à l'aide des notions répandues dans les auteurs grecs qui ont traité de la science avec cette méthode et cette clarté qui généralement les distinguent, nous nous bornerons à examiner les passages et les citations de ces mêmes auteurs où se trouvent établis les premiers moyens d'exécution musicale sous le double rapport de la notation mélodique et de la notation métrique; car toute émission de sons, toute durée de sons, se trouvaient comprises dans de pareils élémens, comme elles le sont encore de nos jours, au moyen de notre notation musicale. En joignant à ces données positives quelques considérations sur les modes déjà en usage dans ces anciens temps,

nous espérons offrir un complément de notions assez claires, assez précises, pour que le lecteur instruit et non prévenu puisse se faire une idée de ce que pouvait être l'exécution musicale, lorsque, déjà sortie de l'enfance et alliée naturelle de la poésie, la musique, tenant un rang parmi les beaux-arts, était considérée par les législateurs comme ayant une influence réelle sur les mœurs.

Tous les auteurs qui jusqu'ici ont traité de la musique des anciens n'ont fait connaître qu'une seule notation, et d'une manière tellement informe et embrouillée, que cette notation peut paraître tout-à-fait inextricable, quoiqu'elle renferme les moyens les plus simples et les plus ingénieux de transmettre facilement à l'intelligence tous les sons que peuvent former les voix humaines et les instrumens[1]. Ces auteurs, d'après Meibomius et Burette, ont porté à *seize cent vingt caractères*, non compris les caractères spéciaux, autres que l'alpha et le bêta, pour rendre la mesure musicale dont ils n'ont eu nulle connaissance, les notes employées pour rendre toutes les cordes ou sons qui constituent les quinze modes dans les trois genres de musique plus ou moins usités chez les Grecs.

De plus, il semblerait, d'après ce que ces auteurs rapportent de cette notation, qu'elle a été la seule en usage depuis Terpandre, qui, dit-on, en fit l'emploi et la mit en usage. Mais outre la défiance naturelle que peuvent inspirer certains auteurs grecs qui n'ont point écrit *ex professo* sur la musique, et qui n'ont eu aucune connaissance de la plus ancienne notation, on doit encore être en garde contre ceux qui, traitant de cet art et le considérant comme science presque générale, ont cherché à lui donner une origine divine et surnaturelle, origine trop fabuleuse, trop erronée, pour être admise par le lecteur éclairé. Il faut à la génération actuelle des faits certains, des preu-

(1) Pour éviter de citer continuellement les auteurs qui ont traité de la musique ancienne, on croit ne pouvoir mieux faire que de renvoyer à l'excellent ouvrage du docteur Lichtenthal, intitulé *Dizionario e Bibliografia della Musica*, dont on trouve l'analyse dans les nos 6 et 32 de la première année de la *Revue musicale*, tome 1er, p. 170, et t. II, p. 179.

ves tirées de la nature même du sujet, et ces preuves accumulées doivent former un faisceau tellement serré que ce même lecteur, guidé par un esprit juste, exercé, exempt de tout préjugé, ne puisse être rebuté par des fables plus ou moins accréditées. C'est avec un tel esprit, avec de pareilles dispositions, nous osons le dire, que nous avons constamment recherché la vérité dans les ouvrages des anciens sur la musique; et si quelquefois nous nous sommes aidés de quelques probabilités, elles n'ont été mises en avant qu'en raison des faits et des documens qui pouvaient les rendre presque certaines.

En procédant ainsi, nous avons reconnu que la confusion des époques dans l'histoire de la musique grecque était la cause du peu de clarté qui règne même dans certaines données positives des élémens constitutifs de cet art, et, à plus forte raison, dans les citations qui jettent quelques lueurs sur la pratique que tous les modernes ne se sont que trop efforcés de comparer à la pratique de nos jours. En conséquence, nous avons cru devoir diviser l'état sommaire de la mélodie grecque en trois périodes distinguées par la notation musicale en usage pendant le temps écoulé depuis la fin de l'une de ces périodes jusqu'au commencement de l'autre.

La première période comprend l'intervalle qu'il y a de l'établissement des jeux Panathénéens, sous le règne d'Amphyction (1500 ans avant l'ère vulgaire), jusqu'à la naissance de Pythagore, vers la 47e olympiade, c'est-à-dire vers 590 ans avant Jésus-Christ. Cette période embrasse par conséquent l'espace d'environ 910 ans.

La seconde comprend tout le temps écoulé entre la naissance de Pythagore et celle de saint Jean-Damascène, l'an 675 de l'ère vulgaire, c'est-à-dire à peu près 1266 ans.

La troisième période de la notation musicale grecque embrasse 1153 ans, à compter depuis saint Jean-Damascène jusqu'à ce jour; car c'est la même notation inventée par ce patriarche de l'Église grecque, qui, de nos jours, est en usage dans la Grèce moderne.

Ainsi distribuée, l'histoire de la mélodie, de la nota-

tion, nous pouvons même dire l'histoire de la musique grecque, nous parut devenir plus claire, et les révolutions qu'elle éprouva à chacune des trois grandes périodes dont il s'agit, devinrent plus faciles à rapprocher des révolutions correspondantes de la poésie et de l'art théâtral, ainsi que des divers changemens de l'état social qui eurent une influence plus ou moins marquée sur les beaux-arts.

D'après les recherches et les travaux que nous avions dû faire pour simplifier et mettre au jour la notation musicale attribuée par Aristide-Quintilien à Pythagore, nous pouvions présumer que ce système complet de pratique musicale n'était point parvenu à une aussi éminente simplicité des moyens qu'il renferme, sans que d'autres systèmes moins parfaits n'eussent précédé celui-ci[1]. Loin d'être

(1) Cette nouvelle exposition de la séméiographie, ou notation musicale des Grecs, a été lue et soumise à l'académie des Beaux-Arts, alors la quatrième classe de l'Institut, le 8 avril 1815. Une commission, composée de MM. De Prony, Charles, Méhul, Gossec, Monsigni, Choron et Ginguené, ayant examiné ce mémoire, M. Ginguené en fit le rapport le 21 octobre de la même année, rapport qui fut immédiatement livré à l'impression. La notation musicale qui en est l'objet, est celle de Pythagore, dont Aristide-Quintilien donne l'exposition page 28 de l'édition de Meibomius. Que Pythagore n'ait fait que mettre en ordre la notation musicale de son temps, ou qu'il l'ait en partie innovée, il n'en est pas moins constant que cette notation, établie pour rendre les treize modes des Grecs du temps d'Aristoxène, ou les quinze modes du temps d'Alypius et d'Aristide, n'a pu être imaginée que par un génie supérieur tel que Pythagore, qui, dit-on, trouva également les proportions musicales. Les connaissances que ce philosophe avait puisées chez les Égyptiens, auront sans doute contribué aux développemens qu'il donna à la théorie et à la pratique de la musique. La disposition des lettres par ordre alphabétique, que l'on voit dans cette notation, existait peut-être en Phénicie ou dans quelques contrées de la Grèce, et Pythagore n'aura probablement fait que la régler et la mieux disposer, en se servant de moyens qui existaient déjà, comme, par exemple, la double notation, c'est-à-dire celle qui est pour les voix, et celle propre aux instrumens, l'une et l'autre formées avec des caractères pris dans l'alphabet longtemps en usage avant ce grand homme. Il se sera servi aussi de ce moyen ingénieux de mettre en regard les mêmes lettres qui désignent la distance que forment deux sons à un demi-ton l'un de l'autre, moyen qui existait dans l'ancienne notation. Il est possible aussi que la manière de désigner les sons de l'octave la plus aigue du système général des

trompé dans nos conjectures, nous les vîmes confirmées en lisant attentivement le texte grec d'Aristoxène et d'Aristide-Quintilien dans les manuscrits de la bibliothèque du Roi. Déjà quelques soupçons d'infidélité de Meibomius, traducteur des deux auteurs cités ci-dessus et de cinq autres[1], nous avaient fait recourir à ces manuscrits pour nous éclairer dans certaines définitions qui nous paraissaient peu exactes, et restituer quelques notes musicales changées dans l'édition de ce savant, lorsque nous vîmes, dans le passage d'Aristide exposant l'ancienne notation employée par les grecs antérieurs à Pythagore, d'autres séries de caractères que celles substituées par Meibomius, et cela de son propre mouvement, comme il le dit dans ses remarques et ses notes ajoutées à sa traduction d'Aristide. Nous nous empressâmes de prendre exactement les *fac-simile* du texte et des caractères de cette notation dans les sept manuscrits d'Aristide-Quintilien de la bibliothèque du Roi, et, les confrontant avec les caractères que donne Meibomius, nous fûmes confirmés dans l'opinion où nous étions déjà que ce traducteur, n'ayant pu parvenir à mettre en ordre cette antique notation, y avait effectivement substitué des séries de notes prises dans celle de Pythagore, en les ajustant de son mieux et n'en admettant que celles qui lui suffisaient pour égaler le nombre de notes donné dans l'exemple de l'ancienne notation transmise par Aristide. Nous n'eûmes point de peine à reconnaître aussi qu'une telle notation ayant été en usage avant

quinze modes d'Alypius, par une virgule ou petit trait placé à la droite des notes de la seconde octave, procédé qui apporte une grande simplification dans le système de cette notation, ait été employé pour la notation ancienne du temps d'Olympe; car il est à remarquer que dans cette ancienne notation, ainsi que dans celle de Pythagore, l'octave aigüe, qui ne peut servir que pour les voix de femmes, d'enfans et pour les instrumens aigus, n'a point de notes, ce qui peut porter à croire que les Grecs de tous les temps se seront servi de ce moyen bien simple de désigner l'octave aigüe par une virgule posée à côté de la note.

(1) Antiquæ Musicæ auctores septem, græcè et latinè, Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirium 1652 (2 vol. in-4).

celle de Pythagore, il devait en être de même des modes musicaux qu'elle pouvait représenter, et nous trouvâmes dans Aristoxène, dans Aristide-Quintilen et dans Plutarque le nombre et la constitution mélodiques des anciens modes qui précédèrent les quinze modes connus jusqu'alors, modes encore modernes du temps d'Aristoxène, et qui avaient pris naissance chez les anciens, comme nous le démontrerons par la suite.

Évitant d'entrer dans les détails fastidieux des peines que nous ont coûtées la restitution et la mise en ordre des caractères de cette antique notation, des difficultés qu'il nous a fallu vaincre et des recherches méthodiques que nous avons dû faire sur les modes antiques, nous nous bornerons à dire que nous y avons apporté le plus grand soin, et que nous n'avons rien négligé pour mettre les érudits à portée de se convaincre par eux-mêmes de l'exactitude et de l'importance de cette notation ; car il n'existe point de grandes bibliothèques en Europe où les manuscrits d'Aristoxène et d'Aristide-Quintilien ne puissent se trouver. Les savants, les hellénistes, pourront donc y recourir et vérifier dans ces manuscrits les exemples de cette notation, que nous donnons ici, et s'assurer si quelques différences marquantes existent entre les manuscrits qu'ils compulseront et ceux de la bibliothèque du Roi que nous avons consultés et mis à contribution pour notre travail. Après avoir procédé à l'examen de cette antique notation, nous essaierons de déterminer le temps où elle a été en usage, quelles sont les causes qui purent la faire abandonner et ses rapports avec celle de Pythagore. Nous ferons connaître ensuite ces modes antiques dont l'usage, comme nous venons de le dire, a précédé celui des modes donnés par Aristoxène et les auteurs qui lui sont postérieurs. Trop heureux si, nous étant livrés à de pareilles recherches, nous atteignons en partie le but que nous nous sommes proposé, celui de faire connaître successivement l'enfance, les progrès et la perfection de l'art musical, en remontant depuis nos jours jusqu'à plus de dix siècles avant l'ère vulgaire. Le résultat de nos recherches sera l'objet de quel-

ques articles, qui seront insérés dans les numéros subséquens de la *Revue musicale*.

PERNE.

VARIÉTÉS.

L'ACOUCRYPTOPHONE, OU LYRE ENCHANTÉE.

Ce nouvel instrument a été entendu à Londres en 1822. Il a attiré l'attention de tous les amis de l'art musical. Sa construction prouve une profonde connaissance des effets de l'acoustique, et fait infiniment d'honneur à M. C. Wheatstone son inventeur.

La forme de l'*acoucryptophone* est celle d'une lyre antique d'une grande dimension. Il était suspendu au plafond par une corde de soie dans la salle où il était exposé aux regards du public. L'instrument n'était point pourvu de cordes effectives; elles étaient seulement simulées par des filets d'acier. Le public étant assis, l'inventeur appliquait une clef à une petite ouverture pratiquée dans le corps de l'instrument, la tournait plusieurs fois comme lorsqu'on monte une montre, et aussitôt l'harmonie se faisait entendre et semblait provenir de la lyre enchantée. Peu à peu les sons paraissaient s'unir à ceux d'un piano de forme conique et à ceux d'un tympanon, et formaient ainsi une variété de sons qui facilitait l'exécution de morceaux très difficiles. La séance durait à peu près une heure.

Cette singulière expérience, dit un écrivain anglais, était fondée sur le principe de la communication des vibrations. L'application de ce principe pourrait conduire à de grands résultats. Il ne serait peut-être pas impossible d'imiter d'une manière satisfaisante les sons diversifiés d'un orchestre.

— Christine, reine de Suède, savante protectrice de Grotius, de Saumaise et de Descartes, était si fréquem-

ment absorbée dans ses idées abstraites qu'elle portait d'ordinaire fort peu d'attention aux soins de la vie privée. Un soir, au lieu de mettre son bonnet de nuit, elle s'enveloppa la tête avec une grosse serviette. Pendant la nuit elle éprouva de la lassitude, du malaise, de l'insomnie, et, sans se rendre compte du motif qui la produisait, elle ordonna qu'on introduisît ses musiciens dans sa chambre à coucher, afin qu'entourée de ses rideaux, elle pût les entendre sans en être vue. L'orchestre connaissait le goût de la reine pour les compositions de Lulli, il commença à exécuter une de ses plus belles ouvertures. Dans un certain passage, Christine transportée d'admiration passa brusquement la tête hors de ses rideaux, en s'écriant : *mort et diable*, cela est superbe! Cette tête royale, grossièrement entourée d'une serviette, offrait un coup d'œil si grotesque, que les Italiens, dont l'orchestre était composé, laissèrent échapper leurs instrumens et s'enfuirent à toutes jambes.

— L'usage établi parmi les musiciens de célébrer le jour de la sainte Cécile remonte à une époque déjà reculée.

Le 20 novembre 1680, les amateurs de musique de Londres se réunirent solennellement à *Stationers'hall* pour célébrer l'anniversaire de leur patrone. Les maîtres les plus célèbres de l'époque assistaient à cette assemblée, accompagnés des gentilshommes de la chapelle du Roi, du chœur de Saint-Paul et de l'abbaye de Westminster. Pour donner plus d'éclat à cette cérémonie, le Dr. Blow, maître de Purcell, avait écrit un morceau de musique, et Purcell lui-même avait composé exprès pour cette circonstance son *Te Deum*, que les Anglais nomment l'immortel, et son *Jubilate*. Nous croyons que c'est à cette époque qu'il faut rapporter l'origine des fêtes que les musiciens ont célébrées depuis dans toute l'Europe pour leur patrone.

— Lorsque Haydn était à Londres, il se trouva légèrement offensé de l'insensibilité d'une partie de son auditoire, qui, pendant l'exécution de ses plus belles symphonies, se laissait aller au sommeil. Il résolut de trouver sa

vengeance dans la musique elle-même. Dans ce dessein, il composa un morceau intitulé : *Symphonie turque*. L'*andante* de cette symphonie commençait avec beaucoup de douceur ; mais dès que les dormeurs eurent eu le temps de fermer les yeux, un effroyable bruit de cymbales, de grosse caisse, de trompettes, de tymbales et de tout l'orchestre, les réveilla en sursaut. L'orchestre joua de nouveau très *piano*, et la partie dormante de l'auditoire espéra pouvoir se livrer en paix aux charmes du repos ; mais bientôt le tapage recommença. Cette alternative de *piano* et de *fortissimo* se succéda jusqu'à ce que les dormeurs, bien convaincus de la conspiration formée contre leur sommeil, se fussent résignés à écouter attentivement.

BIOGRAPHIE.

Vecchi (Horace), célèbre compositeur du seizième siècle, naquit à Modène, et non à Milan, comme l'ont dit Gerber et les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810), d'après Walther. Il passa toute sa vie dans sa ville natale, y devint maître de chapelle, et y fut enterré dans l'église des Franciscains, où l'on trouve son épitaphe. En 1597, il fit représenter à Modène un opéra intitulé l'*Amphi Parnasso, comedia armonica*, dans laquelle on trouve des airs d'un mouvement déterminé, ce qui n'avait point eu lieu jusqu'alors, car les premiers essais en ce genre ne consistent guère qu'en une sorte de récitatif lourd et traînant. Cet ouvrage fut publié à Venise, chez Gardane, dans la même année. Burney en a donné un air du deuxième acte en partition, dans son *Histoire générale de la Musique* (t. IV, pag. 127). Le chant en est monotone et n'a rien de ce que nous appelons l'*expression dramatique ;* mais Vecchi n'en mérite pas moins des éloges pour son innovation, car on sait que les premiers essais, quelle que soit leur imperfection, sont ce qu'il y a de plus difficile. On voit, par la préface qu'il a mise en tête

de sa comédie harmonique, que lui-même appréciait et le mérite de son invention et les défauts qu'il n'avait pu vaincre : *Non essendo*, dit-il, *questo accopiamento di comedia e di musica piu stato fatto, ch'iò mi sappia da altri, e forse non immaginato; sara facile aggiungere molte cose per dargli perfezzione, ed io devro essere se non lodato, almeno non biasimato dell' invenzione.* Cet ouvrage, dont Vecchi avait fait aussi lesparoles, est devenu fort rare. On en trouve un exemplaire dans la bibliothèque de l'académie philarmonique de Bologne, et un autre dans celle du roi de Portugal. Les autres compositions de ce maître sont : 1° *Canzonette a 4 voci, lib.* I. Venise, 1580; 2° *Canzonette a 4 voci, lib.* II, Vérone, 1581; 3° *Canzonette a 4, lib.* III. Milan, 1586; 4° *Dialoghi a 7 et 8 voci.* Venise, 1587; 5° *Madrigali a 6 voci, lib.*I. Milan, 1588; Smith a extrait deux madrigaux de ce livre et les a insérés dans sa collection intitulée *Musica antiqua*; 6° *Canzonette a* 6. Milan, 1590; 7° *Canzonette a 4, lib.* IV. Venise, 1593, réimprimées en 1608; 8° *Canzonette a 4 voci.* Nuremberg, 1594, in-4°. Je crois que c'est une réimpression du deuxième livre; 9° *Diversi Madrigali e Canzonette a* 5, 6, 7, 8, 9 *e* 10 *voci.* Nuremberg, 1594, in 4°, c'est un choix de ses œuvres; 10° *Canzonette a 6 voci, lib.* II. Venise, 1595; 11° *Canzonette a 3 voci, lib.* I. Venise, 1597, réimprimées dans la même année à Nuremberg, avec quelques autres de Geminiano Capilupi; 12° *Sacrarum Cantionum* 5, 6, 7, 8 *voci, lib.* II. Venise, 1597; 13° *Canzonette a 4 voci, con aggiunta d'altre a* 5, 4 *et* 3 *voci del medesimo.* Nuremberg, 1601; 14° *Drey Classes der vierstimmigen canzonetten, mit Unterlegung teutscher Text in Truck geben, durck Valent. Hausmann, ibid*, 1601; c'est une collection choisie des chansons à 4 voix, de Vecchi, auxquelles Valentin Haussmann a mis des paroles allemandes. Le même Haussmann a publié les chansons à 3 voix, de Vecchi et de Capilupi, avec des paroles allemandes, Nuremberg, 1606, in-4°; 15° *le Veglie de Siena overo i vari humori della musica, a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci.* Venise, 1604, in-4°; une

autre édition a été publiée à Nuremberg en 1605, in 4°, sous le titre de *Noctes Ludicræ;* 16° *Messe a 6 e 8 voci, lib.* I. Venise, 1607; 17° *Lamentazioni a 4 voci, ibid.*, 1608; 18° *Cantiones sacræ*, 5 *voci*. Anvers, 1608; 19° *Cantiones sacræ*, 16 *voci*. Douai, 1604, in-4°; 20° *Selva di varie recreazione con sogetti a 3, 4 et fini a* 10; 21° *Canzonette a 3, lib.* II. Milan, 1611; 22° les deux premiers livres des chansons à quatre voix, réimprimés à Venise en 1613; 23° XXIV *Ausserlesene vierstimmige Canzonette mit schœnen teutschen Sprüchen and texten, untersetzt durch Petrum Negandrum, cantorem figuralem zu Gera*, 1614, in-4°.

Vicentino (Nicolas), prêtre, né à Vicence en 1511 [1], passa dès sa jeunesse au service d'Hyppolite d'Este, cardinal de Ferrare, qui devint son Mécène. Vicentino, qui s'était adonné à l'étude de la musique, inventa un clavecin, auquel il donna le nom d'*Arcicembalo*, qui était composé de plusieurs claviers, divisés de manière qu'on pouvait, par leur moyen, réduire les genres diatonique, chromatique et enharmonique des Grecs à la tonalité moderne. Tel était du moins le but que s'était proposé Vicentino; il a donné la description de cet instrument dans le cinquième livre d'un ouvrage qu'il publia sous ce titre : *l'Antica Musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiarazione e con gli esempi dei tre genere, con le loro specie, e con l'invenzione d'un nuovo stromento nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*. Rome, 1555, in-fol. [2] Forkel indique

(1) Les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810-1811), ont très bien remarqué que M. Gerber s'est trompé en faisant naître Vicentino à Rome; mais ils ont commis une autre erreur en fixant l'époque de sa naissauce en 1513; car au-dessous de son portrait, placé en tête de son livre, on trouve ces mots : *Nicolas Vicentinus anno ætatis suæ* 43; or, le livre ayant été publié en 1555, il est évident que l'auteur était né en 1511.

(2) Forkel place en 1557 (*Allgem. litter. der Musik.*, p. 369), la date de la publication du livre de Vicentino; mais c'est évidemment une erreur qu'il a copiée dans la bibliothèque italienne de Fontanini, avec les corrections d'Apost. Zeno, tom. II, p. 416.

aussi (*Allgem. litter. der Musik, pag.* 261) un livre du même auteur, intitulé : *Descrizione dell' Arciorgano, nel quale si possono eseguire i tre generi della Musica diatonica, cromatica, ed enarmonica.* Venise, 1561 ; mais il ne l'avait point vu, et il ne fait pas connaître le bibliographe d'après lequel il le cite. Le père Ange Gabriel de Santa Maria, qui a consacré un long article à Vicentino, dans sa *Bibliothèque des Ecrivains de Vicence* (tom. IV, p. 147), n'a point eu connaissance de ce livre, dont l'existence me paraît douteuse. Néanmoins il se peut que ce musicien ait appliqué son invention à l'orgue.

A la fin du quatrième livre de son *Antica Musica ridota*, etc., il donne les détails d'une dispute qu'il eut, en 1551, avec Vincenzio Lusitano, musicien habile. Cette discussion avait pour objet de déterminer le genre de la musique moderne. Vincenzio prétendait qu'elle est dans le genre diatonique ; mais Vicentino, qui déjà s'occupait de l'invention de son *Arcicembalo*, soutenait au contraire qu'elle résulte du mélange des trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique. Chacun paria deux écus d'or en faveur de son opinion ; et deux chanteurs de la chapelle du pape furent pris pour juges. Ils entendirent le développement du système de chaque champion pendant plusieurs séances, en présence du cardinal de Ferrare et d'une assemblée nombreuse de musiciens ; et décidèrent en faveur de V. Lusitano. Vincentino se plaint vivement de l'injustice de cette décision. Hawkins, M. Gerber, et les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens*, disent que V. Lusitano parut, quelque temps après, rétracter son opinion et adopter celle de son adversaire, dans un ouvrage intitulé : *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et inconcerto*, etc. Rome, 1553, Venise, 1558, et Venise 1561, in-4°. Je trouve au contraire la conclusion suivante à la fin du chapitre *dei tre generi* de cet ouvrage : *Onde si mostra i stromenti fatti a fine di sonar il genero Armonico esser fatti in vano.* Plusieurs musiciens célèbres d'Italie prirent part à cette dispute ; il

est assez remarquable que Zarlin, qui s'est beaucoup occupé de toutes ces rêveries, et qui en a rempli ses *ragionamenti musicali*, n'en ait rien dit. Au reste, J.-B. Doni, qui a parlé de Vicentino en plusieurs endroits de ses ouvrages, montre peu d'estime pour sa prétendue découverte, et le représente comme un homme de peu de jugement. Il paraît cependant avoir joui d'une grande réputation pendant sa vie, car deux médailles ont été frappées en son honneur; la première, en bronze, d'un grand module, représente d'un côté une tête nue avec une longue barbe, entourée de ces mots : *Nicolas Vincentinus;* au revers on voit un orgue avec cette légende : *perfectæ musicæ divisionisque inventor.* Le Père Calogera parle de la deuxième dans son catalogue des médailles du cabinet de Giom. Mazzuchelli (*Catalogus Numismatum viris doctrina præstantibus præcipuæ Italis cusorum, quæ servantur Brixiæ apud N. N.*) Elle est d'un plus petit module que la première, et représente d'un côté la tête de Vicentino avec ces mots au revers : *Perfectæ musicæ divisionisque inventor.* Vicentino eut pour élève Adrien Willaert, qui a composé quelques morceaux de musique dans le système de son maître.

NOUVELLES DE PARIS.

Le cachet du vrai talent est de s'élever toujours jusqu'à ce qu'il arrive à la caducité de la vieillesse. Excitée dans son amour-propre, plutôt que découragée par la froideur que le public avait montrée, Mme Mallibran s'est surpassée à la seconde représentation de *Romeo.* Sa voix était plus libre, plus pure, et ne gênait point ses inspirations, qui, de l'aveu des artistes et des meilleurs juges, ont été admirables comme l'exécution.

L'énergie de cette jeune virtuose surpasse tout ce qu'on pourrait en dire. Mardi, 3 de ce mois, elle jouait *Desde-*

mona dans *Otello*, et paraissait fatiguée au premier acte et dans le trio du second ; mais rassemblant toutes ses forces, elle fut parfaite dans le finale et arriva au plus haut degré de l'effet dramatique dans le troisième. L'enthousiasme de l'assemblée alla jusqu'au délire. J'ai déjà vanté plusieurs fois sa supériorité comme cantatrice ; mais ici cette supériorité est égale sous le rapport du jeu ; et l'on peut s'en étonner, quand on songe que celle qui possède un si beau talent n'a pas vingt ans. Chez elle, tout est d'instinct, de nature ; elle devine l'art qu'elle n'a point encore eu le temps d'apprendre. Puisse une si heureuse organisation ne pas se fatiguer avant le temps et se conserver avec la santé !

Les représentations de Mme Mallibran doivent se terminer le 20 de ce mois. On dit qu'elle a refusé les engagemens qui lui ont été offerts et qu'elle va se retirer à la campagne pendant quelques mois pour se reposer de ses fatigues. Que vont devenir les *dilettanti ?*

— Décidément on jouera *Le comte Ory* à l'Académie royale de Musique. L'ancien vaudeville de M. Scribe, uni à la musique du *Voyage à Reims*, de Rossini, est destiné à devenir la providence de ce vaste spectacle de l'Opéra. M. Scribe refait la pièce ; on doit s'attendre que rien ne sera négligé pour en assurer le succès. Le spirituel auteur de tant de pièces charmantes trouvera un puissant auxiliaire dans la muse spirituelle du maître de Pesaro. Il y a d'ailleurs quelque chose de piquant dans l'association des deux renommées les plus populaires de l'époque.

Malheureusement l'esprit ne sert pas de grand'chose à l'Opéra, où l'on n'entend pas les paroles. La musique vit de passion ; elle ne peut produire d'effet qu'autant qu'elle est dramatique ou bouffe. Les épigrammes ne lui conviennent pas plus qu'elle ne convient aux épigrammes. Je doute donc du succès, et, l'obtînt-on, je serais toujours étonné qu'il n'y ait eu d'association possible entre les talens de MM. Scribe et Rossini que pour faire un misérable *pasticcio*.

— Les affaires de l'Opéra-Comique ne prennent point

une tournure si prospère qu'on l'avait annoncé ; on assure que la commission nommée pour examiner la situation des théâtres royaux, vient de décider que l'administration de la liste civile n'est point responsable de la situation où se trouve ce malheureux théâtre. J'ignore si cette décision est fondée ; mais il suffit qu'elle ait été rendue pour que la position actuelle des sociétaires soit devenue plus périlleuse. Peut-être obtiendraient-ils de la bonté du Roi ce qu'ils ne peuvent demander en droit, s'il était prouvé qu'à l'avenir une charge sans cesse renaissante ne pèsera plus sur l'intendance générale de la maison du Roi; mais pour que cela fût, il faudrait que les comédiens reprissent leur position antérieure à l'ordonnance de 1824, avec les améliorations qui seraient jugées convenables; qu'ils redevinssent libres dans leur gestion, et partant, responsables. Il faudrait que M. le premier gentilhomme de la Chambre ne s'obstinât pas à conserver une part active dans cette gestion, ou plutôt à être le seul administrateur, comme cela se pratique depuis quatre ans, et qu'il se contentât d'une autorité semblable à celle que M. le vicomte de La Rochefoucault exerce sur le Théâtre Français. Car il ne serait point juste que les pauvres sociétaires fussent poursuivis et ruinés pour les fautes commises par M. le premier gentilhomme de la Chambre, pendant que celui-ci se laverait les mains de tout le mal qu'il aurait fait. Ces pauvres sociétaires n'avaient eux-mêmes rien reçu depuis trois mois, pour alimenter leur famille, lorsque M. le baron de la Bouillerie a bien voulu prendre leur position en pitié et avancer, il y a trois jours, une somme de trente mille francs pour payer aux sociétaires, aux pensionnaires, et aux autres employés un tiers de ce qui leur est dû. On ne peut prévoir où mènera un pareil état de choses.

— Les cours annuels de M. Pastou viennent de se terminer. Les résultats qu'ils ont donnés ne peuvent qu'ajouter à la réputation de ce professeur, dont les succès ne font qu'accroître le zèle, et l'engager à perfectionner constamment les détails de sa méthode. Ces cours, qui se bornent à un seul pour les hommes et un pour les dames,

et dont la durée est de six mois, recommenceront au mois de novembre prochain.

— Rien n'est plus doux que d'avoir des éloges à donner ; rien n'est plus pénible que d'avoir à blâmer sans cesse les actes d'une administration qui désire sincèrement le bien, mais qui se trompe souvent sur les moyens de l'obtenir.

Lorsqu'il fut question d'appeler en France M. Banderali pour qu'il enseignât le chant dans l'École royale de musique, j'ai fait remarquer que ce parti ne pouvait être bon qu'autant qu'on emploierait ce professeur à enseigner la mise de voix et la vocalisation, et que, dans le cas contraire, le résultat qu'on obtiendrait serait précisément l'opposé de celui qu'on voulait avoir. En effet, nos théâtres manquent de chanteurs ; c'est à les repeupler qu'il faut tourner toutes ses vues, et c'est un professeur de chant italien qu'on en charge ! Qu'arrivera-t-il, disais-je ? Comme le chant italien est plus facile à chanter que le français, attendu que l'articulation de la langue italienne offre moins d'obstacles que la nôtre ; comme d'ailleurs il y a beaucoup plus d'avantages à être un chanteur italien qu'un chanteur français, puisque tous les théâtres de l'Europe sont ouverts aux premiers, tandis que les autres sont forcés de faire un dur noviciat, le peu de voix qu'on pourra trouver sera employé à recruter les théâtres d'Italie, d'Angleterre ou d'Allemagne, et rien ne pourra plus sauver ceux de France, dont l'état est déplorable. Ce raisonnement est inattaquable.

En vain dirait-on que celui qui chante bien en italien peut aussi chanter bien en français. Outre que la prononciation demande de grandes études qu'il ne serait plus temps de faire, après avoir contracté les habitudes italiennes, on ne trouverait aucun chanteur qui voulût changer sa condition de chanteur italien contre celle de chanteur français, à moins qu'on ne lui offrît de grands avantages ; dès lors une concurrence terrible s'établit, les prétentions s'élèvent, et ce mal, qui n'est déjà que trop grand, s'accroît encore.

Voilà ce que je disais, et ce qui a frappé de conviction

tous les hommes éclairés et impartiaux. Eh bien, non-seulement M. Banderali a été installé dans une classe de chant italien, mais, par une décision qui vient d'être prise, ce professeur aura le droit de prendre dans les classes de Ponchard et des autres professeurs de chant français tous les sujets qui lui paraîtront de bon aloi, ne laissant que ce qu'il jugera ne pouvoir servir au recrutement du Théâtre-Italien, en sorte que l'Opéra et l'Opéra-Comique sont condamnés à n'avoir à l'avenir que des nullités.

Je crois volontiers au talent de M. Banderali; je me plais à penser qu'il possède tout ce qui fait un excellent professeur; mais enfin il ne pourra enseigner ce qu'il ignore. C'est lui qui aurait dû fournir des sujets aux autres maîtres de chant; et c'est lui qui les choisit chez eux. Quelle est donc cette italianomanie qui domine tous nos établissemens de musique? Ne suffit-il pas du triomphe que les artistes français viennent d'obtenir dans les prodigieux concerts de l'École royale de Musique? Ne suffit-il pas que nos chanteurs alimentent une partie des théâtres d'Italie, pour démontrer que nous n'avons besoin du secours de personne? Ne suffit-il pas que M. Banderali touche dix ou douze mille francs de traitement, tant sur les fonds de l'École royale que sur ceux du département des beaux-arts, tandis que des professeurs de composition de la même école sont réduits aux misérables appointemens de *deux mille francs!* Faut-il que le système d'humiliation qu'on suit à l'égard des artistes français s'aggrave encore? Q'une administration fasse des fautes quand elle n'est point avertie, je le conçois; mais qu'elle s'obstine dans sa fausse route quand des hommes éclairés et expérimentés lui ont fait apercevoir le danger, voilà ce qui est pénible et décourageant. Toutefois je n'ai pas cru devoir me taire, bien que je sois convaincu de l'inutilité de mes avis.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

On écrit de Vienne que l'enthousiasme a été excité au plus haut degré par Paganini, et qu'on en a même fait un sujet de mode, qui a détrôné momentanément, dit l'*Observateur autrichien*, la giraffe nouvellement envoyée par le pacha d'Égypte, et dont on commençait à s'occuper beaucoup. Toutes les puissances se disputent le bonheur d'en faire l'ornement de leurs soirées. On ne connaissait encore que le prince de Metternich qui eût été favorisé. Quoi qu'il en soit, Paganini a donné le 11 mai son sixième concert qui devait être le dernier, et dont voici le programme : 1° Ouverture de *Lodoiska*, de Chérubini; 2° Concerto de Rode, consistant en un *allegro maestoso*, un *adagio cantabile* en doubles cordes, ajouté et composé exprès pour ce concert par l'exécutant, et une polacca exécutée par Paganini; 3° Dernier air de l'*Ultimo giorno di Pompeia*, chanté par la signora Bianchi; 4° Sonate sur la prière de *Mosè* (redemandée), exécutée sur la 4me corde par Paganini; 5° Variations sur un thème d'*Armide*, de Rossini, chantées par la signora Bianchi; 6° Capriccio sur le thème *Là ci darem la mano*, composé et exécuté sur le violon par le bénéficiaire. Ce concert, qui devait avoir lieu dans le milieu de la journée, avait attiré une foule d'auditeurs, qui, en quelques instans, ont occupé toutes les places, deux heures à l'avance. Un certain nombre de places seulement avait été réservé pour S. M. l'Impératrice, les archiducs, les archiduchesses, et autres personnes de la Cour. Le virtuose a renouvelé les transports qui avaient éclaté aux séances précédentes. On disait qu'il allait partir pour Munich.

— *Gênes*, 14 *mai*. On a donné, lundi dernier, au nouveau théâtre *Carlo Felice*, la première représentation d'*Aline, regina di Golconde*, nouvel opéra du maestro Donizetti. Cet ouvrage a eu un succès complet. Les mor-

ceaux qu'on cite comme ayant fait le plus de plaisir sont : une scène chantée par M. Frezzolini, un duo entre Verger et Mme Rubini, un quatuor, une marche, et le finale du premier acte.

Une indisposition du ténor Verger a suspendu la seconde représentation de cet ouvrage, et a obligé à donner le 15 l'opéra de *Bianca e Fernando*, de Bellini, dans lequel Davide, Tamburini et Mme Tosi ont mérité et recueilli les plus vifs applaudissemens. Tous ces virtuoses ont été rappelés sur la scène après le spectacle.

Naples. *Théâtre del Fondo.* Le journal italien *I Teatri,* donne les renseignemens suivans sur les opéras qui ont été joués dans cette ville au commencement du printemps.

Le premier ouvrage qui a paru sur la scène *Osmano, paschia d'Egitto,* dont le libretto a déplu, mais dont la musique, composée par un jeune musicien nommé *Magagnini,* a fait quelque plaisir. Ce jeune homme avait écrit précédemment une autre partition : on a trouvé des progrès dans celle-ci. Les principaux chanteurs de cet opéra ont été Bonfigli et MM^{mes} Cori-Paltoni, et Almerinda Manzocchi.

L'*Ulisse in Itaca,* d'un autre jeune compositeur, nommé Ricci, a été repris ensuite ; mais il n'a pas obtenu plus de succès que dans la nouveauté. Ces deux ouvrages ont bientôt disparu de la scène.

Plus heureux que ces deux compositions musicales, le ballet *I Due Sergenti,* de Demazier, a reçu l'accueil le plus flatteur.

Les chanteurs Fioravanti, Monelli, Salvatori, ainsi que MM^{mes} Sadlacek et Carraro ont été assez mal accueillis dans *la Gazza Ladra*, qui a succédé aux ouvrages dont nous venons de parler.

— Il paraît que Lablache excite le plus vif enthousiasme dans le rôle de Geronimo, du chef-d'œuvre de Cimarosa (*il Matrimonio segreto*), à Milan. Biondini a mérité aussi d'être applaudi près de lui, principalement dans le duo *se Fiati in Corpo avete.* Mais le reste des chanteurs

ne soutient qu'avec peine le voisinage d'un talent si remarquable. Mme Ungher chante le rôle de *Carolina*, Monelli celui de *Paolino*, la Ruggeri, *Lisetta*, et Mlle Dotti, élève de l'institution de M. Choron, que nous avons vu débuter sans succès au Théâtre-Italien de Paris, et qui, depuis, a réussi à Vienne, joue le rôle de la tante.

Le 25 mai on a dû représenter *la Cenerentola*, au théâtre de *la Scala*. Mme Cori-Paltoni devait y débuter dans le rôle principal, et l'on devait y entendre Lablache dans la partie de *Dandini*, et Genaro Luzio dans celle de *don Magnifico*.

Casa da Vendere, partition de Salvioni, a paru sur la scène du théâtre *Carcano*. Il paraît que la charmante pièce de M. Duval a été étrangement défigurée par le poète italien. La musique du jeune compositeur milanais Salvioni a été écrite en 1826, pour le théâtre *Sutera*, de Turin; on lui reproche le défaut d'unité de couleur et de ton, mais on assure qu'il s'y trouve des idées et qu'elle n'est point ennuyeuse. Les noms des chanteurs qui ont paru dans cet ouvrage sont tellement obscurs, que nous croyons pouvoir nous dispenser de les indiquer à nos lecteurs.

Un concert, accompagné d'une comédie intitulée *Federico II nella Slesia*, a été donné au théâtre *Re*, au bénéfice du jeune violoniste Giacomo Filippa. Les morceaux que ce virtuose précoce y a exécutés sont une symphonie à grand orchestre et un concerto de sa composition, un trio du Florentin Gargani, un thème varié de Mayseder, et un trio de Paganini. Filippa a excité la même admiration dans ce concert que dans celui du 16 mai.

ANNONCES.

Thème varié, pour violon principal, avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano, dédié à son ami M. Lafont par G. E. Neukome. Œuvre 4. Prix : 12 fr., complet; 9 fr., avec quatuor; 7 fr. 50 c., avec piano. A Paris, chez Richaut, boulevard Poissonnière, n° 16, au premier,

— *Variations quasi Fantaisie*, pour le piano-forté, sur le trio favori de Masaniello, Notre-Dame du Mont-Carmel, de Carafa, dédiées à M[lle] Butel de Sainte-Ville et composées par Henri Herz, pianiste du Roi. Op. 43. Prix : 7 fr. 50 c. A Paris, chez Frère, passage des Panoramas, n° 16; à Londres, chez Goulding d'Almaine; à Bonn, chez Simroch.

Le brillant morceau que nous annonçons ici a été joué par M. Herz au concert qu'il a donné avec M. Lafont dans la salle Chantereine. Toutes les ressources de la nouvelle école du piano y sont développées avec art, et nous ne pensons pas qu'on pourrait tirer plus de parti du thème de M. Carafa. Comme tous les ouvrages de l'auteur, il doit obtenir un brillant succès.

— Troisième trio concertant, pour piano, harpe, violon et contrebasse, *ad libitum*, dans lequel se trouve un thème varié de *la Bergère Châtelaine*, composé et dédié à M[lle] Laure Salmon par M. Rigel, membre de l'institut d'Égypte et de la société académique des enfans d'Apollon. N° 44. Prix : 12 fr., au magasin de musique de M[lles] Érard, rue du Mail, n° 13.

Ce morceau brillant, où le motif principal est habilement varié et ramené, est susceptible de beaucoup d'ef-

fet et n'offre point de trop grandes difficultés d'exécution.

— Rondeau brillant pour le piano-forte, avec accompagnement d'orchestre, composé et dédié très respectueusement à Sa Majesté Frédérique Guillelmine Louise, reine des Pays-Bas, par Ferd. Ries, membre de l'Académie royale de Stockolm. Œuv. 144. Prix : avec orchestre, 15 fr. ; pour piano seul, 9 fr. A Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1 ; à Mayence, chez les mêmes ; à Anvers, chez A. Schott.

POLÉMIQUE
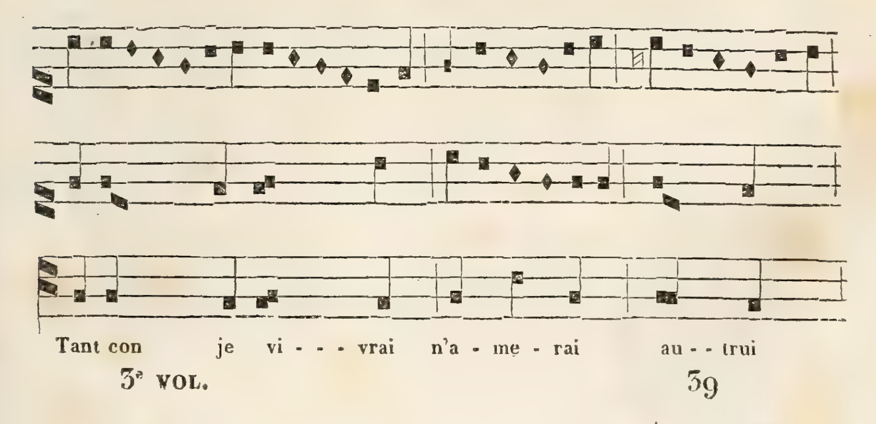
SUR LA TRADUCTION DE LA NOTATION MUSICALE
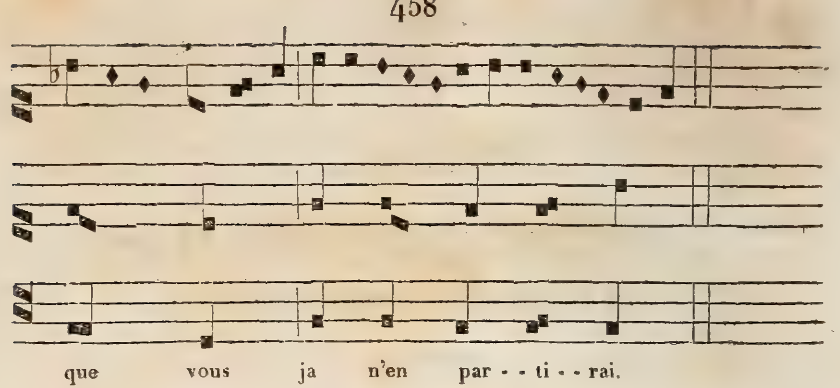
DES TREIZIÈME ET QUATORZIÈME SIÈCLES.

Dans le prospectus et *specimen* de la *Revue musicale*, qui a paru le 8 février 1827, j'ai donné (p. 6 *et suiv.*) des détails assez étendus sur un poète musicien nommé Adam de le Hale, qu'on désigne quelquefois sous le nom du *bossu d'Arras*, et sur un manuscrit qui contient plusieurs chansons et motets à trois voix de la composition de cet auteur. Ces morceaux, qui ne sont point écrits en simple *diaphonie*, c'est-à-dire en harmonie composée seulement de suites de quintes et d'octaves, sont les plus anciens exemples de dispositions presque régulières qu'on connaisse, et m'ont paru mériter l'attention des artistes et des érudits. Dans l'impossibilité de les renfermer tous dans les bornes d'un journal, j'ai choisi l'un de ceux qui m'ont semblé les plus intéressans, et je l'ai donné dans sa notation originale, telle qu'on la voit ici :

CHANSON A TROIS VOIX, COMPOSÉE PAR ADAM DE LE HALE,

telle qu'elle est notée dans le manuscrit n° 2736 de la Bibliothèque du Roi.
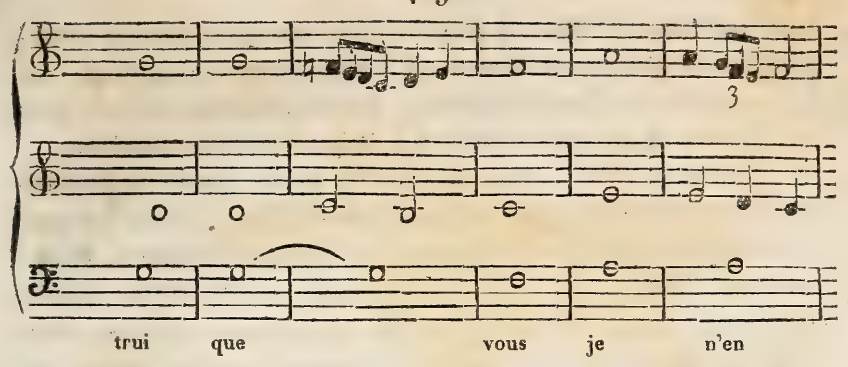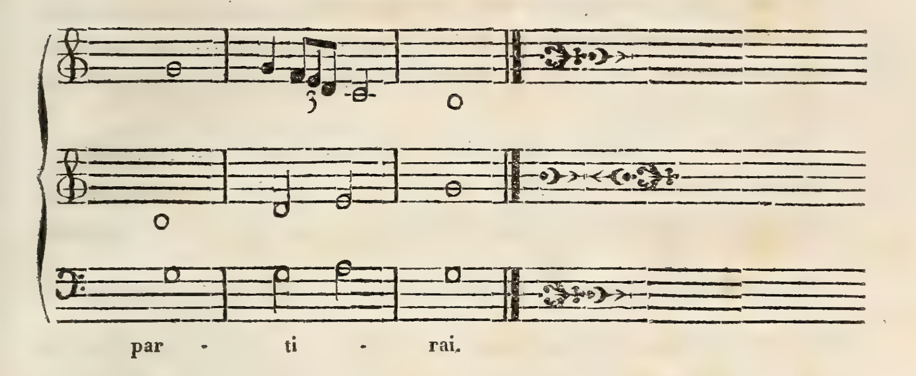




J'ai accompagné ce texte musical de sa traduction en notation moderne, traduction faite d'après les principes adoptés jusqu'ici par les musiciens érudits les plus célèbres, et telle qu'on la voit dans l'exemple suivant :

Tant con je vi - vrai

ra me - rai au - -





Lorsque le rédacteur de la *Gazette musicale* de Leipsick (M. G. W. Fink) rendit compte des premiers numéros de la *Revue musicale* dans sa feuille du 28 mars 1827, il y inséra la chanson d'Adam de le Hale avec la traduction que j'en avais faite, ainsi que plusieurs extraits de la *Revue*, et accompagna le tout de remarques obligeantes. Mais le numéro 6 de la même gazette musicale de Leipsick, datée du 6 février 1828, contient une réfutation de la traduction dont il s'agit et l'exposé d'une doctrine nouvelle sur la notation noire des treizième et quatorzième siècles, doctrine dont les principes ont été communiqués à M. Fink par M. A. Kretzschmer, conseiller à Halberstadt.

S'il n'eût été question dans l'article de M. Fink que d'une critique des fautes qui auraient pu m'échapper dans ma traduction, je me serais décidé d'autant plus facilement à garder le silence que les formes de cette critique

sont fort polies. Mais il s'agit d'un renversement si complet des principes de la notation du moyen-âge, que je serais peut-être répréhensible si je ne rétablissais des faits qui tiennent essentiellement à l'histoire de la musique.

« On se règle d'ordinaire (dit M. Fink) pour la traduc-« tion des anciennes notations de musique en notation mo-« derne, d'après les systèmes de Laborde, Burney, Haw-« kins, Forkel, etc. ; c'est aussi ce que M. Fétis a fait. « C'est par cette méthode qu'on est arrivé à faire des mé-« lodies de Thibaut, roi de Navarre, et de Raoul de « Coucy (qui, lorsqu'on sait les déchiffrer, sont chantantes « et même remplies de charme) non-seulement de lourdes « psalmodies, comme le dit M. Fétis, mais de véritables « monstruosités.

« Voici le résumé des observations de M. le conseiller « Kretzschmer à ce sujet. M. Fétis, d'après la traduction « qu'il a donnée du chant d'Adam de Le Hale, paraît « croire que le signe représente la clef d'*ut*, quoiqu'il « soit réellement le signe de la clef de *fa*. Peu importe la « ligne sur laquelle il se trouve, et le nombre des lignes de la « portée ; ce signe exprime toujours *fa*, et les autres notes « se règlent d'après ce point de départ. On marquait aussi « quelquefois deux points à côté de la clef de *fa*. La clef « d'*ut*, au contraire, se marquait toujours par la lettre C. « Le chant du dessus (*discant*), dans l'air d'Adam de Le « Hale, aurait dû faire reconnaître tout cela à M. Fétis. »

Avant de pousser plus loin les propositions de M Kretzschmer, examinons celles qui viennent d'être rapportées. Il y a quelque chose de si extraordinaire dans les assertions de ce critique, quant à la forme des clefs, que je cherche en vain ce qui a pu le conduire à démentir le témoignage de tous les écrivains didactiques du moyen-âge, sur un objet si peu susceptible de controverses et si clairement établi jusqu'à ce jour. M. Fink nous apprend que M. Kretzschmer a promis de donner bientôt un aperçu clair de toute la notation du moyen-âge, d'après un manuscrit qu'il possède et qui date de 1450 ; il faut espérer qu'il

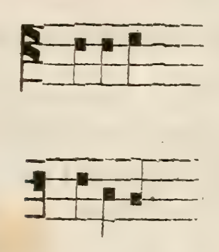
tiendra sa promesse ; mais j'avoue que je serai fort étonné si le manuscrit fournit des motifs suffisans pour regarder comme non avenu tout ce que Francon de Cologne et ses successeurs nous apprennent sur ces matières.

M. Kretzschmer dit que le signe représente la clef de *fa* et non la clef d'*ut*; mais il n'a donc jamais vu de musique manuscrite des treizième et quatorzième siècles ? S'il en avait examiné attentivement, il aurait vu que ce signe n'est destiné à la clef de *fa* que lorsqu'il est précédé de celui-ci [1], et que souvent cette clef est composée ainsi. En affirmant que la clef d'*ut* a toujours été exprimée par un C, M. Kretzschmer confond les époques, et ne se rappelle pas que les lettres de l'alphabet ont servi pour indiquer toutes les clefs antérieurement au douzième siècle ; ainsi F servait pour la clef de *fa*, C pour *ut*, G ou Γ pour SOL, etc. On trouve quelques exemples du mélange des signes des clefs avec les lettres au quatorzième et au quinzième siècles ; mais ils sont fort rares, et ne peuvent être considérés que comme des exceptions. Si c'était ici le lieu de traiter de tous les systèmes de notation qui ont été proposés dans le moyen-âge et adoptés dans certaines écoles, j'en ferais connaître plus de quatre-vingts ; ce n'est pas de cela qu'il s'agit quand on arrive au treizième siècle, car alors le système était à peu près uniforme ; c'était celui que présente l'air à trois parties d'Adam de Le Hale. Or, dans ce système, adopté depuis la fin du douzième siècle, le signe de la clef d'*ut* a toujours été celui que j'ai présenté comme tel. On le trouve encore employé dans la collection précieuse de motets publiée par Peutinger, en 1520, sous le titre de ***Liber Selectarum Cantionum quas vulgo mutetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum***, et elle y est combinée avec d'autres clefs de ***sol*** et de ***fa***, de

(1) Vid. *Franconis Musica et cantus mensurabilis*, cap. XI, et *Marcheti de Padua Lucidarium Musicæ planæ*, cap. VI, apud Script. Eccles. de Musica, ed. a M. Gerberto, t. 3.

manière qu'il est impossible de supposer autre chose que la clef d'*ut*.

Enfin, et pour ne point laisser de doute à cet égard, je citerai cet exemple, tel qu'il a été écrit par Marcheti de Padoue, en 1274, et dont l'harmonie ne pourrait être traduite si on supposait d'autres clefs que les clefs d'*ut* sur la troisième ligne à la partie supérieure, et de *fa* sur la quatrième ligne à la basse. (*Lucidarium Musicæ planæ*, cap. VI.)



Je passe aux autres objections de MM. Fink et Kretzschmer.

« Il n'y eut d'abord que deux espèces de notes qui in-« diquaient des rapports de durée différens : c'étaient ▪ « et ▪. La première valait le double et même le triple de la « seconde. *Le troisième signe* ♦ *ne servait qu'à indi-« quer des nuances ou ornemens qui, ainsi que les nô-« tres, n'avaient pas de valeur de durée,* au moins dans « la plupart des cas. Les maîtres de chant l'appelèrent plus « tard avec justesse *fleur*. Cent ans plus tard, conséquem-« ment vers la seconde moitié du douzième siècle, le signe « ▪ n'était employé que pour indiquer les points de repos « rhythmiques de la mélodie; le signe ▪ avait alors la

« même valeur qu'eut plus tard le ▘, et le signe ◆ prit la « valeur de ▪, etc. »

Serait-il possible que MM. Fink et Kretzschmer n'eussent jamais lu les ouvrages des théoriciens du moyen-âge, et qu'ils s'en rapportassent à de simples conjectures pour une matière si difficile à connaître? En vérité, je suis tenté de le croire. Sans parler du silence que ces critiques gardent sur le nom des signes (*longue* ▘, *brève* ▪, *semi-brève* ◆), la manière absolue dont ils s'expriment sur la valeur de ces signes a lieu de surprendre. D'abord, à l'égard de la *longue* et de la *brève*, ils croient qu'elles avaient une durée relative invariable; or, c'est une erreur manifeste. S'ils avaient consulté les chapitres IV (*De figuris sive signis cantus mensurabilis*), V (*De ordinatione figurarum ad invicem*), VI (*De plicis in figuris simplicibus*), VII (*De ligaturis, et earum proprietatibus*), et VIII (*De plicis in figuris ligatis*) du *Traité de la Musique mesurée* de Francon, ainsi que le *Pomerium Musicæ mensuratæ* de Marcheti de Padoue, ouvrages contemporains du temps dont il s'agit, et renommés pour leur exactitude, MM. Fink et Kretzschmer auraient vu que les dispositions de ces notes faisaient varier leur valeur dans les *ligatures*, dans les *pliques*, et dans leurs combinaisons avec les différens points qu'on appelait *points de liaison*, de *division*, d'*imperfection*, etc.; toutes choses qu'il serait beaucoup trop long de détailler ici, mais que l'on peut voir clairement exposées dans les ouvrages dont je viens de parler.

A l'égard de la semi-brève, que M. Kretzschmer considère comme n'ayant pas eu plus de valeur dans cette notation que nos *appogiature*, nos *groupes*, etc. n'en ont aujourd'hui, je me bornerai à lui opposer l'autorité posi-

tive des auteurs contemporains que j'ai déjà cités. Les textes ne laissent pas l'ombre du doute.

Les proportions des semi-brèves à l'égard des brèves étaient les mêmes que les proportions des brèves par rapport aux longues; c'est ce qui résulte évidemment de ce passage extrait du livre de Francon [1] : *De semi-brevibus autem idem est judicium ac de brevibus in regulis prius datis.*

Dans certains cas, les semi-brèves se divisaient en *majeures* (plus grandes) et en *mineures* (moindres). Une des premières avait la même valeur que deux des autres. *Nec minus quam duas inæquales, quarum prima minor, secunda major semi-brevis appellatur. Secunda major pro tanto dicitur, quia duas minores in se includit* [2]. Mais si deux semi-brèves se trouvaient placées après trois autres dont elles n'étaient séparées que par le point de division, c'était le contraire du cas précédent, et la première semi-brève avait le double de durée de la seconde.

Enfin, pour achever de prouver que non-seulement la semi-brève avait une valeur, mais que cette valeur était variable comme les circonstances, il me suffira de citer ce passage du *Traité de Musique* du P. Parran, dont la date se rapproche des époques où l'on se servait de cette notation singulière. Voici ce passage :

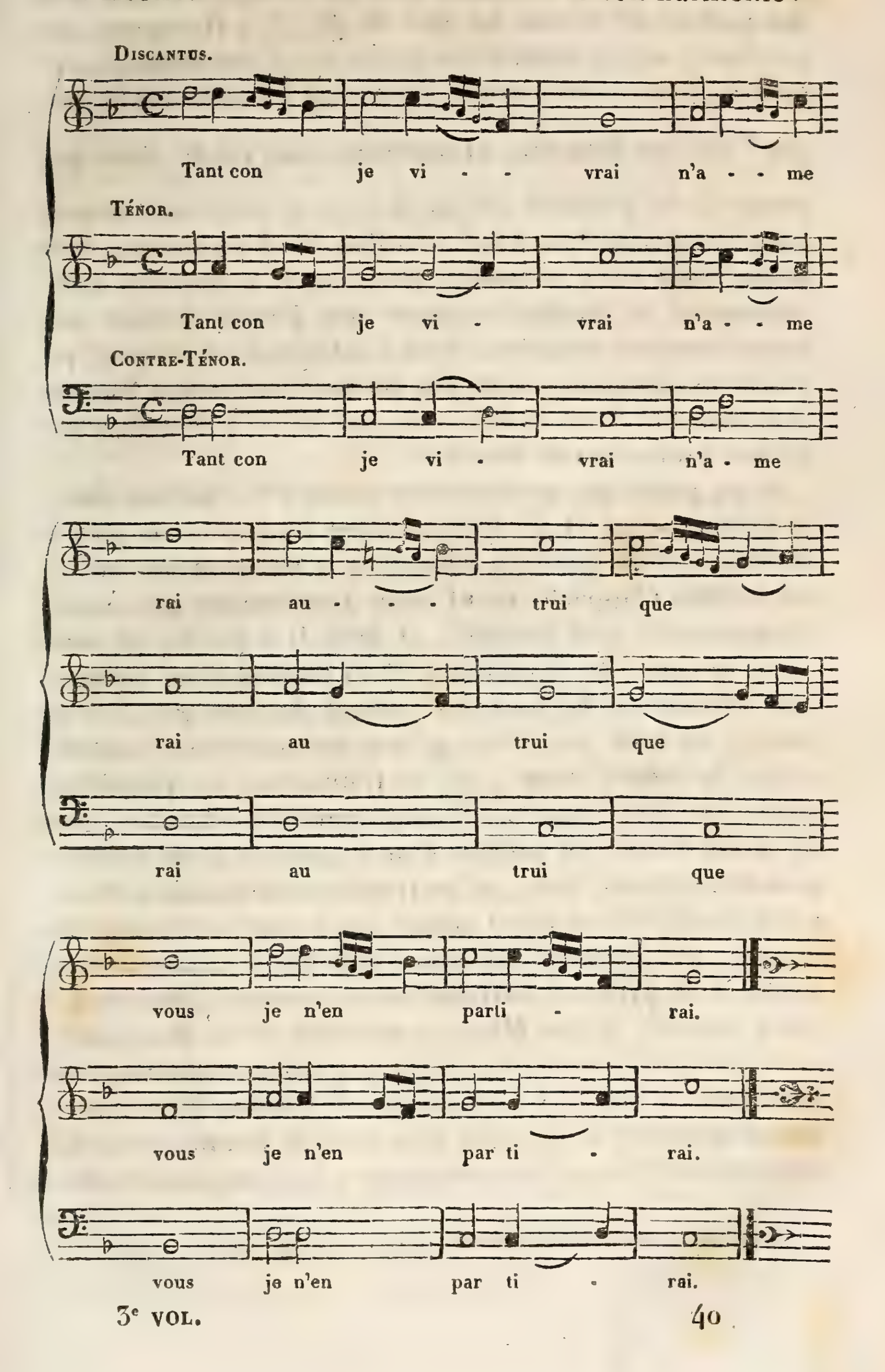
« La semi-brève de son naturel ne se lie point, comme « dit Glareanus; mais en aucuns lieus de musique an- « cienne on voit qu'elle faisait comme ligature, à savoir « quand il y en avait trois entre deux brèves, une brève « en avant, et une autre en après. En cette occasion la « brève ne duroit plus autre que semi-brève, et estoient « les trois semi-brèves comme valeur de cromes [3] » Ce cas se rencontre plusieurs fois dans le chant d'Adam de Le Hale.

(1) *Musica et cantus mensur.* cap. v.

(2) Loc. cit.

(3) *Traité de Musique*, ch. v. (Paris, 1646, in-4).

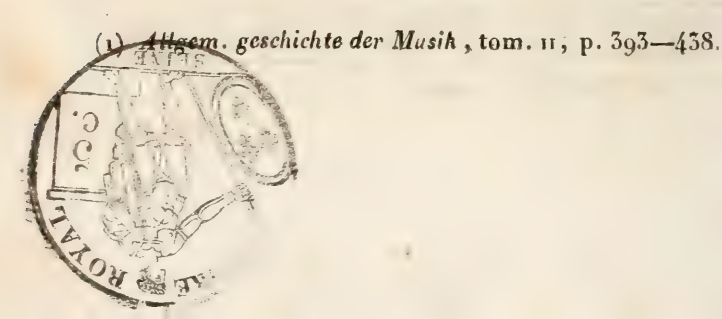
Dans l'ignorance de ces faits importans, voici comme M. Kretzschmer a traduit ce chant avec son harmonie :



Remarquez d'abord que M. Kretzschmer suppose dans cette traduction que les clefs ne représentent aucun diapason déterminé ; car, bien qu'il ait changé les clefs d'*ut* des parties de dessus en clefs de *fa*, il a transporté ces parties à l'octave supérieure du diapason que celles-ci supposent. Remarquez encore que tantôt il représente la longue par une blanche, et tantôt par une ronde, bien que l'original ne présente aucun des cas de variétés indiqués par les règles de l'ancienne notation. M. Kretzschmer s'est trouvé dans cette nécessité, parce qu'il a diminué arbitrairement de moitié la valeur que j'avais donnée aux notes ; sans les variations qu'il a adoptées, il n'aurait pu placer le commencement des phrases aux temps frappés de la mesure. Tout ce morceau, tel qu'il l'a donné, n'est qu'une traduction de fantaisie.

Je ne pense pas qu'on puisse accuser M. Kretzschmer de précipitation et de légèreté dans les jugemens qu'il a portés sur cette question difficile de la notation moderne : ces défauts n'appartiennent point au caractère allemand. Le manuscrit qu'il possède, et dont il a parlé, est sans doute la cause de ses erreurs. Mais comme il ne manque pas aujourd'hui de gens qui parlent de musique sans la savoir, ou n'en possédant qu'une connaissance superficielle, la même chose a pu se rencontrer au quinzième siècle. Je dirai donc qu'il peut paraître singulier que M. Kretzschmer ait préféré s'en rapporter à un tableau peut-être fait à la hâte, qu'au travail consciencieux d'écrivains aussi véritablement savans que Burney et Forkel. Ce dernier, qui n'avance rien sans l'appuyer de textes irrécusables et de preuves convaincantes, a donné, dans le second volume de son *Histoire générale de la Musique*[1], les développemens de la notation des siècles postérieurs au douzième, de manière à ne pas laisser l'ombre d'un doute. Avant de rejeter sa doctrine d'un trait de plume, il aurait fallu discuter chacun des points qu'il a savamment établis ;

(1) *Allgem. geschichte der Musik*, tom. II, p. 393—438.



je ne doute pas qu'en examinant attentivement les quarante-cinq pages qu'il a écrites sur cet objet, M. Kretzschmer n'eût abandonné son système.

Les erreurs de fait s'établissent avec facilité et ne peuvent se détruire que difficilement quand le temps les a consacrées; c'est ce qui m'a déterminé à entrer dans cette discussion; la défense de la vérité de l'histoire m'a plus occupé que celle de mon travail.

FÉTIS.

VARIÉTÉS.

SUR LES JOUEURS DE CORNEMUSE DE L'ÉCOSSE.

Le physicien Faujas-de-Saint-Fond rapporte, dans son voyage en Écosse et aux îles Hébrides, que, se trouvant à Édimbourg, chez Adam Smith, célèbre auteur du traité de la *Richesse des nations*, celui-ci lui demanda s'il aimait la musique. — Oui, répondit le voyageur, quand elle est bonne et bien exécutée. — Tant mieux, répliqua le philosophe, je veux vous mettre à une épreuve curieuse pour moi; je vous en ferai entendre dont il est impossible que vous puissiez avoir une idée, et je serai bien aise de connaître l'impression qu'elle fera sur vous.

Le lendemain matin, Smith introduisit Faujas dans une salle spacieuse, assez bien éclairée, et remplie de monde. Rien n'indiquait que ce fût une salle de concert; on n'y voyait ni pupitres, ni instrumens, ni musique, ni orchestre; au lieu de tout cela, un grand espace vide formait une espèce d'arène, entourée de banquettes, sur lesquelles il n'y avait que des hommes. Ce sont, dit Adam Smith, des seigneurs qui habitent les îles et les montagnes de l'Écosse; ils sont les juges-nés du combat musical dont vous allez être témoin, et décerneront le prix du concours. Le morceau que vous entendrez est très recommandable parmi les Écossais, et je vous préviens que les musiciens,

en quelque nombre qu'ils soient, n'exécuteront que le même air.

« Quelques minutes après, dit le voyageur, une porte « à deux battans s'ouvre, et je vois entrer un montagnard « écossais *dans son costume de soldat romain*, jouant « de la cornemuse, parcourant d'un air martial et d'un « pas rapide l'espace vide dans toute sa longueur, reve- « nant ensuite sur ses pas, et continuant à marcher de la « sorte en tirant les sons les plus bruyans et les plus dis- « cords d'un instrument qui déchire l'oreille. »

Le morceau que jouait le musicien était une espèce de sonate en trois parties. Smith invite l'étranger à l'écouter avec toute l'attention dont il était susceptible et à lui rendre compte de ses sensations; mais sept athlètes s'étaient déjà succédés, faisant le même bruit, en renchérissant sur la démarche et les gestes belliqueux de leurs adversaires, avant que Faujas eût distingué dans le morceau qu'ils jouaient ni air ni intention. La pantomime du joueur de cornemuse lui parut aussi ridicule que les sons de son instrument étaient désagréables, et ce fut avec la plus grande surprise qu'il entendit souvent des applaudissemens, des cris de *bravo*, et qu'il vit des hommes graves et des femmes distinguées verser des larmes vers la fin du morceau. Enfin, après avoir entendu le huitième, il commença de soupçonner que la première partie était une marche guerrière, et qu'elle pouvait donner l'idée des évolutions qui précèdent le combat. Dans la seconde, le virtuose imitait, par la force et la rapidité de son jeu, le bruit des armes, la fureur des combattans, l'horreur d'une mêlée. De là il passait tout à coup à une espèce d'*andante;* ses convulsions cessaient subitement; il paraissait accablé; ses sons étaient interrompus, languissans; on pleurait les morts; on les enlevait du champ de bataille. C'est surtout à ce dernier morceau que les assistans, après avoir partagé l'agitation du musicien, s'attendrissaient avec lui et finissaient par répandre des pleurs.

« Mais tout cela, dit Faujas, était si bizarre, si extra- « ordinaire; les impressions que faisait sur moi cette mu-

« sique sauvage contrastaient si fort avec celles qu'éprou-
« vaient les habitans du pays, que je suis convaincu qu'il
« faut considérer cette composition moins comme un
« morceau de musique que comme un monument appar-
« tenant à l'histoire. On ne trouve aucune trace de la lan-
« gue écrite de ces peuples; ce qui fait présumer qu'ils
« consignaient les événemens qui les intéressaient le plus
« dans ces sortes de chants qui se transmettaient de race
« en race, et qui leur rappelaient des souvenirs précieux.
« Il ne faut donc pas s'étonner s'ils trouvent tant de charme
« à les entendre. »

Plusieurs faits recueillis par des voyageurs anglais viennent à l'appui de cette observation. Voici ce qu'on lit dans Johnston :

« Nous fûmes, selon l'ancienne coutume du Nord, ré-
« galés de la mélodie d'une cornemuse. Chaque chose
« dans ce pays a son histoire particulière. Pendant que
« le musicien jouait, un vieillard, qui était à table, nous
« raconta que, dans des temps reculés, les Mac-Donald
« de Glensary ayant été insultés par les habitans de Cul-
« loden, et ayant résolu d'en avoir justice ou d'en tirer
« vengeance, ils vinrent un dimanche à Culloden, où
« trouvant leurs ennemis au sermon, ils les enfermèrent
« dans l'église, à laquelle ils mirent le feu; *et ce que*
« *vous entendez,* dit il, *est l'air que la cornemuse jouait*
« *pendant qu'ils les brûlaient.* »

Ainsi la musique est comme un miroir fidèle où ces peuples revoient les atrocités et les vertus de leurs aïeux : les en priver, serait leur ôter les plus grands plaisirs. Cependant Faujas-de-Saint-Fond dit qu'ils ont une autre musique plus chantante et plus conforme aux règles de l'art, et que c'est de celle-là qu'ils font usage pour leurs danses et pour leurs chansons. On sait en effet que les airs écossais ont une grace particulière. Mais cette musique est pour les habitans du pays bien au-dessous de la première. *Cette musique*, disait au voyageur français une jeune personne de l'île de Mull, dont il vante l'instruction, et qui jouait bien du clavecin, *cette mu-*

sique est bizarre, comparée à la vôtre; mais elle a des charmes puissans pour les Highlanders, parce qu'elle leur rappelle les combats, les victoires, les amours et les actions éclatantes de leurs héros.

Il se mêle toujours quelque souvenir, quelque circonstance locale aux effets que produit la musique; ce sont ces souvenirs et ces circonstances qui rendent si divers les jugemens qu'on en porte, et qui empêchent qu'on en raisonne d'une manière positive. Pour les pâtres suisses, il n'y a de musique que dans les *rans-des-vaches*; les habitans du Tyrol n'en comprennent pas d'autre que leurs chants des montagnes; les Écossais ne sont émus que par les sons de leurs cornemuses; les Orientaux ne comprennent pas d'autre musique que les gémissemens de leurs chansons d'amour, ou le bruit de leurs instrumens guerriers. Peut-être toutes ces différences finiront-elles par s'affaiblir; déjà les systèmes particuliers de chaque nation européenne se font de mutuelles concessions; mais aussi on tombe dans l'uniformité, on n'a plus qu'une manière, et bientôt il n'y aura plus de musique française, italienne, ou allemande; elles se seront toutes confondues en une seule.

— CLARINETTE-ALTO DE M. SIMIOT. La *Revue musicale* a rendu compte des perfectionnemens importans introduits dans la construction de la clarinette par M. Simiot, facteur d'instrumens à vent, demeurant à Lyon[1], perfectionnemens sur lesquels l'académie royale des beaux-arts de l'Institut de France a fait un rapport avantageux, le 12 décembre 1827. Ces perfectionnemens se composent principalement :

1° D'une charnière mécanique pour couler et cadencer *si* naturel avec *ut* dièze au clairon, et pour produire les mêmes effets entre *mi* ♮ et *fa* ♯ au chalumeau.

2° D'une double clef de *mi* ♭ pour couler et cadencer *re* avec *mi* ♭ au clairon, et pour cadencer *sol* avec *la* ♭ au chalumeau.

(1) Place du Plâtre, n° 15.

3° D'une charnière mécanique pour couler et cadencer *ut* ♯ avec *re* ♯ au clairon, et pour produire les mêmes effets entre *fa* ♯ et *sol* ♯ au chalumeau.

4° D'une autre disposition de la clef de *si* ♮ au grave et de *fa* ♯ au clairon pour cadencer *mi* ♮ avec *fa* ♯, et cette dernière note avec *sol* ♯ au clairon, et pour produire le même effet entre *la* et *si* et *si* et *ut* au chalumeau.

Cette cadence du *mi* ♮ au *fa* ♯ est une véritable acquisition, car elle n'existait pas auparavant dans la clarinette.

5° D'une clef d'*ut* ♭ ou *si* ♮ au chalumeau pour cadencer *la* ♯ avec *si*, ou *si* ♭ avec *ut* ♭.

Toutes ces améliorations, M. Simiot vient de les appliquer à la *clarinette-alto*, instrument dont on pourra tirer de grands effets dans les orchestres, et particulièrement dans la musique d'harmonie. Beaucoup d'essais avaient été faits pour perfectionner cet instrument, préférable au *cor de bassette*, parce qu'il a beaucoup plus de sonorité; mais jusqu'ici on n'avait pu parvenir à le rendre juste, et les efforts de Müller même avaient été infructueux. M. Simiot vient de combler cette lacune dans la famille des instrumens à vent. Nous avons entendu sa *clarinette-alto*, jouée par M. Beer, artiste distingué, dont le talent est justement estimé, et nous avons reconnu que le luthier a vaincu la plupart des difficultés de son entreprise. La *clarinette-alto* est naturellement à la quinte inférieure de la clarinette en *ut*, en sorte que sa notation correspond à la clef d'*ut* sur la seconde ligne : son étendue est depuis *mi* (sonnant *la*) au-dessous de la portée, jusqu'à *re* (sonnant *sol*) au-dessus des lignes. Elle n'offre pas plus de dfficultés que la clarinette ordinaire; il faut seulement un peu d'exercice pour s'habituer aux anches faibles que l'instrument réclame. Quoique beaucoup plus longue que les autres clarinettes, elle n'est cependant pas beaucoup plus lourde, parce que M. Simiot a choisi le bois de cèdre pour sa construction : on sait que ce bois est très léger.

Nous engageons les artistes à cultiver cet instrument, dont les accens ont beaucoup d'analogie avec la voix de

contr'alto, et qui est du plus bel effet dans le chant. Dans les morceaux d'ensemble, il comble d'ailleurs l'intervalle beaucoup trop grand qui existe entre les basses d'instrumens à vent et la partie de seconde clarinette.

Pour éviter les variations dans la position de l'anche, qui résultent de l'eau et de la chaleur de la bouche sur le bec, M. Simiot a tablé ce bec en argent, et a imaginé divers moyens ingénieux pour opérer avec facilité le placement et le déplacement de l'anche. Toutes ces améliorations recommandent à l'attention des artistes les travaux de ce facteur.

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Lorsqu'un établissement s'achemine vers les améliorations, il est ordinaire qu'elles se succèdent avec rapidité; l'École royale de Musique en est maintenant la preuve. Depuis long-temps les amateurs réclamaient le rétablissement de ces concerts qui avaient fait autrefois la gloire du Conservatoire. Nous les considérions comme le meilleur moyen de rendre à cette école tout son lustre, et à réveiller l'émulation des professeurs et des élèves, et nous avions insisté souvent sur cet objet. Nos conseils ont été écoutés; la société des concerts s'est organisée, et de la réunion des professeurs qui ont acquis leur talent dans le Conservatoire, avec les nouveaux élèves, sont résultés ces concerts admirables dont nous avons rendu compte, et qui ont replacé les musiciens français au premier rang.

L'émulation qui devait naître des applaudissemens prodigués par le public à l'exécution merveilleuse qui brillait dans ces concerts, n'a pas tardé à se manifester. Une société nouvelle s'est formée entre les plus jeunes élèves des classes de l'École royale de Musique, ayant pour objet de consolider le talent des exécutans en l'exposant aux regards

du public, et de faire entendre les productions ou plutôt les essais des élèves compositeurs qui sont encore assis sur les bancs de l'École. M. Cherubini a autorisé cette association, et lui a accordé la petite salle de l'École royale pour ses exercices. L'organisation de la société s'est faite promptement, et la première séance a eu lieu en présence d'un auditoire brillant et nombreux.

On conçoit qu'il ne faut pas juger de pareils essais par comparaison ; ce qu'il faut y voir, c'est un moyen puissant d'encouragement et même d'exaltation pour de jeunes artistes qui y prennent la mesure de leurs forces ; c'est cette idée qui a guidé le public dans les encouragemens qu'il a donnés à ces virtuoses imberbes. Il était curieux de voir dans cette séance un chef d'orchestre, d'une figure enfantine, et de quatre pieds et demi de haut, diriger l'exécution avec chaleur et conviction. Il en était à son coup d'essai, mais on voyait qu'il avait pris sa leçon en regardant M. Habeneck. Des solos de piano, de violon, de harpe, etc., des morceaux de chant de diverses formes, ont mis en évidence de jeunes artistes, espoir de l'avenir, dont on peut citer plus que les dispositions, car ils ont déjà du talent. Les essais de composition n'étaient pas très forts; mais il n'y a que patience à prendre. Les utiles leçons que donnent l'orchestre et le public ne seront pas perdues, et la suite prouvera tout ce qu'une pareille institution a d'utile. Déjà une seconde séance se prépare : les jeunes imaginations s'échauffent à l'idée de produire au grand jour le fruit de leurs travaux; déjà des effets qu'on espérait et qui n'ont pas répondu à l'attente des auteurs, ou d'autres effets qu'on n'attendait pas et qui se sont révélés, ont instruit les élèves sur ce qu'ils doivent éviter, et sur ce qu'il faut chercher. Le travail fera le reste; et si quelque génie est encore caché dans l'obscurité des classes, il ne tardera pas à se faire connaître. Félicitons M. Cherubini de l'appui qu'il donne à cette heureuse institution.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation des Rencontres,

OU LE MÊME ROMAN,

Opéra-comique en 3 actes; paroles de MM*, musique de MM. Lemière et Catrufo.**

Hâtons-nous de le dire : la pièce nouvelle a été sans encombre jusqu'à la fin ; et, si elle n'a pas été couronnée d'un succès aussi brillant que le désiraient les auteurs et les compositeurs, elle en a du moins obtenu beaucoup plus que le public ne pouvait s'y attendre. Les nombreux délais apportés à la représentation de cet opéra étaient de sinistre augure ; le peu de zèle avec lequel l'orchestre s'était prêté aux répétitions avait transpiré dans la salle : pour tout dire, en un mot, on s'attendait à une chute, et c'est à cette prévention, si souvent dangereuse, qu'on doit peut-être l'accueil bienveillant fait aux *Rencontres* par la grande majorité du public.

Le poème a été composé depuis fort long-temps par deux littérateurs qui, depuis, ont obtenu leurs brevets d'hommes d'esprit ; il faut le considérer comme un de leurs essais. Nous pouvons dire, sans trop les flatter, qu'ils font beaucoup mieux maintenant. L'intrigue, ou pour mieux parler, le sujet de l'intrigue est assez original ; mais l'exposition et d'une longueur accablante, et les détails qui succèdent sont tellement embrouillés que le spectateur ne peut les suivre sans une fatigue réelle. D'ailleurs il y a dans cette pièce un vice fondamental, c'est que tout l'intérêt repose sur des personnages et sur des données dramatiques qui appartiennent tous à l'ancienne école et à l'autre siècle. Il y a là deux valets et une soubrette tels qu'on n'en voyait qu'au temps jadis, un oncle à moitié fou, qui tient une nièce adorable en charte

privée, trois amoureux et un niais. On voit d'ici ce que la pièce peut offrir d'intérêt; essayons d'en tracer, tout en courant, une rapide analyse.

Félix et Henrique sont épris des charmes de la belle Julie; le château qu'elle habite est d'un accès difficile, car l'oncle de la belle, vieux général invalide, fait à chaque instant du jour des reconnaissances et des rondes-majors autour de ses murailles pour en éloigner les amoureux. Les valets de ces messieurs sont chargés par leurs maîtres d'inventer un moyen de pénétrer dans le fort, et chacun d'eux, sans se connaître mutuellement, cherche un expédient dans le *même Roman*. L'expédient réussit, et ils sont, chacun de leur côté, introduits spontanément au château avec leurs maîtres. Mais le colonel Fernand, autre amoureux auquel la main de la jeune personne est promise, a rencontré les jeunes étourdis dans une auberge voisine du château, et il a été instruit du complot. Il arrive en même temps qu'eux, sous un nom supposé, car il n'est connu ni de l'oncle ni de la nièce. M. Fernand s'amuse à tourmenter ses rivaux; mais s'il est malin, il n'est pas moins délicat, et quand vient le dénouement après force épisodes et scènes un peu décousues, le colonel consent à céder la main de Julie qui ne l'aime pas, à M. Félix qu'elle aime depuis long-temps sans le savoir, en sa qualité d'ingénue.

Un pareil sujet n'était guère propre à stimuler la verve d'un compositeur; il y avait peu de situations musicales à faire ressortir, et on ne pouvait éviter l'uniformité de couleur. On peut donc dire que MM. Lemière et Catrufo ont tiré tout le parti possible des moyens qui ont été mis à leur disposition. Plusieurs morceaux ont reçu des applaudissemens de la partie saine du public. L'ouverture est écrite avec un style élégant, qui rappelle celui de l'auteur de Félicie. Les instrumens à vent, qui sont devenus indispensables pour les succès modernes, sont employés avec discernement. Les motifs sont peut-être un peu trop nombreux, mais ils sont gracieux et faciles. Le premier acte ne contient rien de remarquable. L'air chanté par Mlle Co-

lon est commun et décousu, celui de Chollet ne vaut guère mieux; le final est sans caractère et sans couleur; le seul duo des deux valets aurait fait quelque plaisir si Genot l'eût mieux chanté.

Le second acte est mieux. L'air de Mme Rigaut est d'un effet très agréable, et il est parfaitement dans les moyens de la cantatrice, qui a déployé dans ce morceau son exécution brillante et gracieuse. L'air de Mme Boulanger et le morceau d'ensemble qui le suit offrent des motifs agréables. Les couplets de Féréol, au troisième acte, rappellent trop ceux de Marie. L'air chanté par Chollet a de la franchise. Le quatuor dans lequel figurent avec beaucoup de gaîté madame Boulanger, Chollet, Féréol et Génot, est d'un effet original.

En résumé, cette pièce jouée avec ensemble, et soutenue comme elle l'est par le talent de Mmes Rigaut et Boulanger, par la jolie voix de Chollet et par le jeu comique des acteurs Huet et Féréol, pourra varier agréablement le répertoire de l'Opéra-Comique. S.

— Plus on approche de la fin des représentations de Mme Mallibran, plus le public se porte en foule au théâtre Italien. On regrette que l'engagement de cette cantatrice remarquable ait été si court, et l'on commence à craindre qu'elle ne puisse être remplacée. Nous croyons en effet que la place sera difficile à prendre.

Il paraît que l'administration du théâtre Italien a tenté d'entamer quelques négociations pour prolonger l'engagement qui lui a été si avantageux; mais on assure que Mme Mallibran, dont la santé exige du repos, n'a voulu obtempérer à aucune proposition. Nous désirons que le retour de Mlle Sontag console les *dilettanti* du désappointement qui se prépare pour eux.

— Les affiches et les journaux avaient annoncé la reprise de *Moïse* à l'Opéra pour la rentrée de Mme Dabadie; mais au lieu de cette solennité musicale, on n'a eu lundi que le *Rossignol*, soutenu du ballet de *Clari*. Le premier de ces ouvrages est une de ces honteuses productions musicales qui ont trop long-temps déshonoré la scène fran-

çaise, et qui disparaissent insensiblement. Nous sommes bien tentés de faire une querelle à Mme Damoreau pour la perfection qu'elle met à chanter de pareille musique. En se faisant applaudir avec enthousiasme, elle se rend presque coupable aux yeux des connaisseurs, et l'on regrette que tant de talent soit employé à fausser le goût du public.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Vienne. L'opéra chantant et dansant, sous la direction de Barbaja et Duport, quitte cette capitale parce que le contrat de ces entrepreneurs est expiré, et qu'on ne paraît pas disposé à le renouveler : nous ne savons si les mécontentemens viennent de l'autorité ou des *impresari*. On a donné hier, au bénéfice de tous les artistes qui faisaient partie de cette troupe, une représentation fort brillante qui se composait du premier acte du *Pirata* de Bellini, du premier acte de *la Gazza Ladra* et de *Jérusalem délivrée*, ballet de Samengo.

L'opéra allemand va être réorganisé et sera, comme auparavant, administré au nom du gouvernement. On dit que le comte de Gallenberg en sera nommé directeur. En général, les théâtres sont dans un pitoyable état à Vienne. Des deux scènes populaires de *Leopoldstadt*, et *An der Wien*, qui ont été, à certaines époques, des mines d'or pour les entrepreneurs, l'une est fermée et l'autre probablement est sur le point de l'être. L'empereur vient de nommer Paganini virtuose de la chambre, et de lui envoyer une riche tabatière en or.

— La ville d'Esslingen, en Würtemberg, vient d'être le théâtre d'une de ces fêtes populaires qui caractérisent d'une manière prononcée l'individualité d'un peuple. Le jour de la Pentecôte, les chœurs de chanteurs y arrivèrent de toutes les localités des environs, et s'y rencontrèrent de bonne heure dans les rues et sur les places, où la foule

était augmentée par l'affluence de tous ceux qui étaient venus comme assistans. Tout respirait un air de fête dans les auberges et même dans les maisons particulières. A onze heures, les chœurs se réunirent dans une église située près d'une des portes de la ville, et s'y trouvèrent au nombre de plus de cinq cents voix, qui furent partagées en quatre parties. Une foule considérable remplissait l'édifice, dont les colonnes élancées étaient ornées de guirlandes, et de jeunes arbres de mai qu'on avait fixés devant. Entre les arbres étaient suspendus les écussons des différens chœurs. Douze trombones donnèrent le ton, et cette masse de chanteurs entonna d'une manière imposante le choral *Lobe den Herrn, den mæchtigen Kœnig der Ehren;* après ce choral, le recteur Pfoff prononça un discours sur l'origine des *chants* (*Lieder*) en Allemagne. Les chœurs chantèrent ensuite différens hymnes ou chants patriotiques et nationaux, à la louange de la vieille Germanie et de ses fils, et l'on termina à une heure par le choral *Danket alle Gott*. Ces associations diverses se séparèrent à ce moment pour aller dîner. Dans l'après-midi, on se retrouva sur les bords du Necker, qu'animèrent long-temps, dans la soirée, les chants dés différens chœurs, jusqu'au moment où les associations qui résidaient à de plus grandes distances de la ville prirent congé des autres pour retourner chez eux. Les magistrats d'Esslingen avaient, pour donner à la fête plus de solemnité et la rendre plus nombreuse, défrayé les chœurs du dehors.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Méthode de Violoncelle, adoptée pour l'enseignement de l'École royale de Musique et de Déclamation lyrique, par Charles Baudiot, professeur dans cette école,

premier violoncelliste de la chapelle et de la musique particulière de S. M. le roi de France.

Première partie. Prix : 24 fr.

Deuxième partie. Prix : 50 fr.

— *Instruction pour les Compositeurs*, ou Notions sur le mécanisme et le doigté du violoncelle et sur la manière d'écrire pour cet instrument ; par le même. Prix : 9 francs.

A Paris, chez J. Pleyel, fils aîné et Cie, éditeurs de musique, boulevard Montmartre.

La multiplication des ouvrages élémentaires est une suite nécessaire du progrès des lumières, car ce n'est que dans des temps d'ignorance qu'on pose des bornes à l'esprit humain et qu'on dit : *nec plus ultrà.* Ne croyons donc jamais qu'il est un point qu'on ne peut dépasser, et quelle que soit la bonté apparente des méthodes dont nous nous servons, n'admettons pas en principe qu'on ne peut en trouver de meilleures.

Ne fît-on qu'en changer par esprit de singularité, il y aurait encore quelque avantage à essayer, car au milieu des rêveries les plus impraticables, il peut se trouver quelques idées utiles. Les préjugés consacrent d'ailleurs souvent comme excellens les ouvrages élémentaires les plus défectueux. N'a-t-on pas vu le solfége de Rodolphe jouir en France pendant plus de trente ans du privilége d'être presque uniquement employé à l'enseignement de la musique, quoiqu'il soit dépourvu de tout mérite. Le courage persévérant des novateurs peut seul lutter contre de pareils abus et finir par les vaincre.

Parmi tous les traités qui ont été écrits sur l'enseignement du violoncelle, celui qui a été publié autrefois par le Conservatoire, et auquel M. Baudiot lui-même avait travaillé, ainsi que l'ouvrage de Duport sur le doigté de cet instrument ont été jusqu'ici ceux qui ont eu le plus de succès en France. Tout en profitant des travaux de ses devanciers, M. Baudiot a cru qu'on pouvait mieux faire en quelques parties, et a courageusement recommencé son ancien travail. Sa nouvelle méthode paraît présenter le système d'enseignement le plus complet possible, et est

sans aucun doute le plus satisfaisant qu'il y ait eu jusqu'à ce jour.

Les instructions qu'elle renferme sur toutes les parties élémentaires du mécanisme, telles que la tenue de l'instrument, celle de l'archet, la position de celui-ci sur les cordes, les mouvemens du bras, du doigté, et la qualité du son, paraissent aussi développées qu'il était possible de le faire, et démontrent une grande expérience de la part du professeur. Elles sont suivies d'exercices sur le doigté qui sont gradués avec soin. Ces exercices complètent la première partie.

La seconde partie, qui est beaucoup plus étendue, ne contient que des exercices, également doigtés, sur toutes les difficultés exécutables sur le violoncelle, dans tous les tons et dans toutes les positions. Ces exercices renferment des traits de tout genre, avec une grande variété d'archet. Ils sont généralement d'un bon style. Je crois qu'en les étudiant avec soin et sous la direction d'un bon maître, un élève doué d'heureuses dispositions doit atteindre à un grand degré de force.

C'est une idée assez heureuse que d'avoir songé à tracer pour les compositeurs des instructions sur la manière d'écrire pour le violoncelle, et sur les difficultés qu'on peut confier à cet instrument dans la musique d'orchestre. Il serait à désirer que les habiles professeurs voulussent faire le même travail pour tous les instrumens, afin qu'on eût sous les yeux les moyens de résoudre les doutes qu'on a quelquefois sur ce qui peut être exécuté ou sur ce qu'il faut s'interdire.

En résumé, le travail général que M. Baudiot vient de faire sur l'instrument qu'il professe est un véritable service qu'il a rendu à cette partie de l'art musical, et nous ne doutons pas qu'il ne trouve une juste récompense de ses veilles dans le succès qu'obtiendra son ouvrage.

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

Découverte, dans les manuscrits d'Aristide-Quintilien, qui existent à la Bibliothèque du Roi, d'une notation musicale grecque de la plus haute antiquité, notation inconnue jusqu'à ce jour, et antérieure de plusieurs siècles à celle qu'on attribue à Pythagore.

DEUXIÈME ARTICLE.

Le plus ancien des livres qui sont parvenus jusqu'à nous sur la musique grecque est le traité de musique par Aristoxène, ouvrage divisé en trois livres, qui a pour titre *Élémens Harmoniques*. L'auteur, qui florissait vers l'an 350 avant J. C., semble n'avoir écrit sur la musique que pour combattre le système de Pythagore, système fondé sur la proportion triple, quant à la division des intervalles, et pour mettre au jour le sien, ou, pour mieux dire, celui qui était établi d'après le calcul des proportions musicales, pour décider de la justesse de ces mêmes intervalles.

Aristoxène, dans le premier livre de ses *Élémens Harmoniques*, répète souvent que personne avant lui n'a encore rien exposé de tout ce qu'il fait connaître sur la musique ; pour appuyer son assertion, il donne dans le passage suivant un aperçu de ce que pouvait être la théorie pratique des anciens musiciens [1]. « Nous devons penser, « dit Aristoxène, que ceux qui furent avant nous ne voulu« rent être que musiciens harmoniques, vu qu'ils n'ont « parlé que de l'harmonie, et qu'ils ont négligé de prendre « les autres genres en considération. Nous en avons une « preuve en ce qu'ils ont employé seulement les exemples « des systèmes harmoniques, et qu'ils ont négligé ceux des « systèmes diatonique et chromatique, (car ces mêmes « exemples (harmoniques) montrent l'ordre entier de la « modulation), n'ayant employé seulement que les sys-

« tèmes d'octacordes des harmoniques et ne prenant en « aucune considération les autres genres, les autres formes « et tout ce qui s'y rapporte. »

On voit clairement par ce passage qu'Aristoxène parle de ces anciens musiciens qui ne considéraient dans la théorie de l'art que le genre harmonique, et la preuve qu'il en donne est l'usage que ces anciens faisaient des échelles harmoniques de huit cordes. Or, comme ces octacordes pouvaient être disposés différemment, selon le plus ou moins de grandeur des intervalles placés entre chacune des huit cordes qui les composaient, il s'ensuivait que, non seulement les genres diatonique et chromatique s'y trouvaient compris, mais encore les différentes espèces de ces mêmes genres, dont par la suite on régla les diverses dispositions, auxquelles on donna les qualifications de *mol*, *intense*, *sesquialtere*, *tonique*, *synton*, et autres. Cette citation d'Aristoxène s'accorde entièrement avec la description des systèmes des anciens dont parle Aristide-Quintilien à la suite de sa définition des intervalles, et prouve que l'un et l'autre n'ont pu avoir en vue que les anciens musiciens grecs antérieurs à Pythagore, puisque Aristide donne peu après dans son traité la notation de ce philosophe comme lui étant attribuée et usitée de son temps :

« L'intervalle est de deux sortes, dit Aristide, commun « et propre[2]. L'intervalle commun est une grandeur quel-« conque déterminée par certains termes. L'intervalle pro-« pre en musique est cette même grandeur circonscrite entre « deux sons. Les intervalles (*musicaux*) sont composés ou « incomposés. Les intervalles incomposés sont ceux qu'il « est possible, en chantant, de résoudre en plusieurs. Le « plus petit de ceux-ci dans la modulation est le dièse en-« harmonique (ou *quart de ton*); ensuite, pour parler som-« mairement, le double de celui-ci, appelé demiton, puis le « double du demiton, appelé ton; enfin le double du ton, « appelé diton (la *tierce majeure*). De plus, ces intervalles « sont petits ou grands, consonans ou dissonans, enhar-« moniques ou chromatiques, ou diatoniques, et rationels



« ou irrationels. Les intervalles rationels sont ceux dont « on peut connaître la raison, et la raison est la disposition « selon le nombre qui existe dans les intervalles. Les irra- « tionnels sont ceux dans lesquels on ne peut trouver au- « cune raison. C'est ainsi que la raison de la quarte est épi- « trite, celle de la quinte est hémiole, et celle de l'octave est « double[3]. Les intervalles consonans et dissonans sont ceux « qui se forment avec les sons dont nous avons parlé précé- « demment[4]. Quant aux intervalles enharmoniques et au- « tres, nous en parlerons lorsqu'il sera convenable. Parmi « ceux-ci il en est d'incomposés, tels que le demi-ton et le « ton (la *tierce mineure*). Il en est aussi qui sont pairs « et d'autres impairs. Les intervalles pairs sont ceux qui « peuvent être divisés en parties égales, tels que le demi- « ton et le ton ; les impairs sont ceux qui ne peuvent être « divisés que d'une manière inégale, comme par trois, « cinq et sept dièses. Voici quelle est la disposition des in- « tervalles. On peut placer deux dièses de suite, jamais « davantage ; deux demi-tons aussi de suite, jamais plus. « On place deux tons de suite dans un tétracorde, mais « jamais plus ; car s'il en était autrement, il n'en résulte- « rait qu'un système dissonant. Les intervalles sont en- « core LARGES ou SERRÉS. Les intervalles SERRÉS sont les plus « petits, comme le dièse ; les intervalles LARGES sont les « plus grands, comme la quarte[5].

« Il existe aussi plusieurs divisions du diatonique. La pre- « mière division est celle où le ton est divisé par dièses ou « quarts de ton ; la seconde, par demi-tons ou moitié de « ton ; la troisième est celle où le diton (ou *tierce majeure*) « est divisé en six parties égales dont chacune est le tiers « d'un ton ; enfin la quatrième est celle dans laquelle le « diton est divisé en quatre demi-tons, c'est-à-dire en « huit dièses[6]. Or c'est ainsi que les anciens composaient « les intervalles, déterminant chaque corde par un dièse, « et ils appelaient dièse le plus petit intervalle que forme « la voix, lorsqu'elle paraît se dissoudre ; ton, le premier « intervalle par lequel la voix s'étend avec une certaine « grandeur ; demiton, la moitié ou ce qui semble être la

« moitié du ton ; car ils ne disent pas que le ton soit di-
« visé en deux parties égales, comme cela paraît conforme
« à la vérité. Nous donnons ici, poursuit Aristide, cette
« harmonie que l'on trouve chez les anciens, dont la pre-
« mière octave s'étend par vingt-quatre dièses, et la se-
« conde s'élève par demi-tons. »

C'est à la suite de ce passage qu'Aristide place la série des caractères de cette notation antique dont on voit le *fac simile*, tiré du Ms. n° 2460 de la bibliothèque du Roi (planche 1re), notation restituée et mise en ordre par nos soins, et à laquelle Meibomius a substitué des caractères pris de la notation de Pythagore[7] (planches 2 et 3).

Il est évident que vingt-quatre paires de notes de cette notation antique pouvant représenter toutes les cordes disposées à un quart de ton l'une de l'autre dans la première octave, suffisaient à rendre les quatre espèces de genres ou dispositions mélodiques que l'on faisait alors du diatonique appelé harmonique, le diatonique considéré comme genre ainsi que le chromatique et l'enharmonique n'étant pas encore connus sous la dénomination de *genres* lorsque cette notation fut mis en usage. Aristoxène le dit expressément en assurant que les anciens Grecs ne voulurent être qu'harmoniques, et qu'ils n'eurent aucune considération pour les autres genres. Il est donc constant que pour mieux distinguer et caractériser les quatre espèces de diatonique comprises dans l'harmonique, le seul genre en usage chez les anciens Grecs, il fallut, par la suite, subdiviser ce genre en plusieurs autres qui prirent naissance et furent formés de la participation des quatre espèces de l'harmonique. Non-seulement on en forma les genres diatonique, chromatique et enharmonique, mais encore les deux espèces de diatonique et les trois espèces de chromatique. Le genre diatonique fut distingué en *diatonique mol*, dont le tétracorde était formé d'un demi-ton composé de six douzièmes de ton (par conséquent de la moitié juste d'un ton), puis d'un ton composé de neuf douzièmes et ensuite d'un ton composé de quinze douzièmes (c'est-à-dire de trois quarts de ton, puis d'un ton

et un quart); et en *diatonique dur ou synton*, dont le tétracorde était composé d'un demi-ton formé de six douzièmes et de deux tons formés chacun de leurs douze douzièmes. Le chromatique fut distingué 1° en *chromatique mol*, dont le tétracorde était composé de deux tiers de ton formés chacun de quatre douzièmes de ton, puis d'un intervalle de tierce mineure, formé de vingt-deux douzièmes, c'est-à-dire, d'un tiers de ton, composé de quatre douzièmes, puis d'un demi-ton composé de six douzièmes et d'un ton de douze douzièmes; 2° *Chromatique sesquialtère*, dont le tétracorde était composé de deux faibles demi-tons, formés chacun de quatre douzièmes et demi, puis d'une tierce mineure, formée de trois quarts de ton ou neuf douzièmes, puis un ton composé de ses douze douzièmes. 3° *Chromatique tonique*, dont le tétracorde était composé de deux demi-tons formés chacun de six douzièmes et d'une tierce mineure composée d'un demi-ton de six douzièmes et d'un ton de douze douzièmes. Enfin le genre le plus serré des trois genres et de leurs différentes espèces était l'enharmonique, dont le tétracorde était composé de deux quarts de ton, dont chacun renfermait trois douzièmes de ton, puis d'une tierce majeure ou deux tons formés de leurs douze douzièmes. Les exemples de ces trois genres et de leurs diverses espèces rendent sensibles toutes ces divisions, dont la plupart existent tout aussi bien chez les modernes que chez les anciens, comme nous le démontrerons par la suite, en parlant des proportions des intervalles admises de temps immémorial non-seulement chez les Grecs, mais encore chez différens peuples de l'Inde, (*voyez* planche 4).

NOTES.

(1) Les anciens musiciens, qu'Aristoxène appelle *musiciens harmoniques*, étaient les praticiens qui, divisant le ton par quarts de ton pour composer les différens intervalles, et ne voulant s'occuper que de la pratique de leur art, négligeaient la théorie des genres et des couleurs de ces mêmes genres. Il leur suffisait, comme le dit Aristoxène, de posséder les échelles harmoniques, parce qu'elles renfermaient celles des trois genres, et qu'ils ne prenaient en nulle considération les couleurs

des genres diatonique et chromatique appelées *chromatique mol, chromatique sesquialtère, chromatique tonique, diatonique mol et diatonique synton.* Toutes ces espèces dans les genres avaient été établies par d'autres théoriciens, soit contemporains, soit plus modernes que les anciens musiciens dont parle Aristoxène, et ces théoriciens, à l'aide des proportions numériques, diminuaient ou augmentaient les proportions de certains intervalles, selon le système que donnaient ces proportions. Il est très important de remarquer ici, pour l'intelligence exacte du texte d'Aristoxène, que Meibomius et Burette ont presque toujours traduit le terme ἁρμονία par *enharmonie*, tandis que ce mot signifie *harmonie*, soit que l'on entende par ce terme l'ordre mélodique des sons, quel qu'il soit, ou l'échelle harmonique des sons, ou le système complet de toute la raison mélodique formé d'après le tétracorde, ou l'eptacorde, ou l'octacorde, que les anciens musiciens appelaient *l'harmonique de la musique* ou le *genre harmonique*. C'est faute d'avoir senti la véritable acception et l'exacte signification de ce terme chez les plus anciens Grecs, que Meibomius, page 76, dans sa note V. 9, sur Aristoxène, se trompe lourdement en disant que les anciens, non-seulement pratiquèrent l'enharmonie, mais que ce fut le seul et le principal genre qu'ils eurent en usage, méprisant même les deux autres genres, c'est-à-dire le diatonique et le chromatique. C'est encore la fausse interprétation donnée à ce terme par Burette, qui le porte à trouver Plutarque en contradiction avec lui-même quant à l'usage que les anciens faisaient des trois genres, dans la note CCXXXVII sur le Dialogue de Plutarque, page 215 du tome XXIII de l'édition in-12 des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Cette note et celles qu'il a mises sous les nos XLIV, LXVI et suivans, quoique remplies de vues très judicieuses sur les genres de musique, sur la position, le mouvement des cordes et leurs retranchemens, sont presque partout erronées quant à l'harmonique et au genre enharmonique, Burette n'ayant vu dans le terme ἁρμονία que la désignation de l'enharmonie proprement dite.

(2) Le texte grec et la traduction latine de ce passage se trouvent dans l'édition de Meibomius citée ci-dessus, page 13 et suivantes.

(3) C'est-à-dire que la quarte est dans la proportion de 3 à 4; la quinte, de 1 à 3; et l'octave, de 1 à 2.

(4) Page 9 de l'édition de Meibomius.

(5) Pour entendre ce passage, il faut faire attention qu'il ne s'agit ici que des intervalles, et non des systèmes ou compositions de divers intervalles cumulés; car le tétracorde, considéré comme intervalle de quarte, est bien l'un des grands intervalles de la mélodie; mais si on le considère comme système, il peut être grand (ἀραιον), *large*, ou petit, *serré* (πυκνον). Le tétracorde est serré ou *pycné* lorsque les deux intervalles qui existent entre les trois sons les plus graves qui le constituent, sont moindres, réunis ensemble, que celui qui reste pour compléter le tétracorde; comme, par exemple, dans le genre enharmonique, où les trois sons les plus graves ne donnant entre eux que deux quarts de ton,

forment un intervalle moins grand que celui qui existe du troisième au quatrième son, comme *si* (1|4) *si* (1|4) *ut* (*diton*) *mi*, tierce majeure; et de même dans le genre chromatique, où les deux demi-tons dans le grave n'égalent pas la tierce mineure qui reste pour compléter le tétracorde dans l'aigu, comme : *si* (1|2) ut (1|2) ut — mi trihémiton ou tierce mineure; mais dans le genre diatonique le tétracorde est large (ἀραιον) ou (ἄπυκνον) *apycné*, *non-serré*, parce que les trois sons les plus graves forment entre eux deux intervalles plus grands que celui qui reste du troisième au quatrième son pour compléter le tétracorde, comme : *si* (1|2) *ut* (un ton) *re* (un ton) *mi*; c'est pour cette raison qu'en parlant des intervalles Aristide emploie l'épithète ἀραιά διαστήματα intervalles *larges*, et non ἄπυκνά *non-serrés*, qui ne convient qu'aux systèmes. Voy. *Manuel Bryennius* publié par Wallis. Volume III, pages 383—384.

(6) Dès la plus haute antiquité, les Grecs avaient établi le tétracorde comme base de tout système musical. Ce système normal composé de quatre sons, renferme entre ses cordes une quarte, ou une tierce majeure, et un demi-ton ou leurs équivalens; mais comme ces anciens Grecs n'admettaient pas encore la division des trois genres, il leur suffisait dans la théorie de distribuer le diton ou tierce majeure par moitié, par tiers et par quarts de ton, pour porter ensuite cette division entre toutes les cordes de leur système général, qui s'étendait seulement à deux octaves, comme nous allons bientôt le voir. C'est donc avec raison qu'Aristoxène dit que ces anciens ne voulurent être qu'harmonistes ou mieux harmoniques, c'est-à-dire théoriciens et praticiens d'après le système harmonique, qui donnait la faculté de composer et d'exécuter la mélodie selon les rapports admis entre les sons, soit en procédant diatoniquement ou par intervalles plus ou moins grands. Or, ces rapports pouvaient être considérés de quatre sortes, soit que l'on procédât 1° par deux quarts de tons de suite, puis par tons et demi-tons; 2° par deux demi-tons, et par tons et demi-tons; 3° par trois intervalles dont chacun était composé de deux tiers de ton; 4° enfin par trois quarts de ton, puis un quart de ton et un ton, ce que l'auteur entend par huit dièses; et ces diverses manières de procéder diatoniquement, c'est-à-dire par tons et parties de ton plus ou moins grandes, étaient ce qui constituait l'harmonique. Voyez les exemples de ces quatre espèces de mélodie diatonique (Planche 5, n° 1). Meibomius n'a nullement conçu cette division du diatonique non considéré comme genre, mais comme suite ou règle de succession d'intervalles mélodiques dont Aristide donne l'explication. Ce traducteur, page 223. V. 24, dit, dans la note (τοῦ διατόνου) que les trois manuscrits sur lesquels il a établi son édition, ainsi que les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, sont fautifs en cet endroit, et que le sens demande qu'il y ait (τοῦ διτόνου) du *diton*, comme il le traduit dans sa version. Meibomius se trompe. Il ne s'agit point ici du diton, mais de la division d'une série diatonique formée avec des intervalles dont les grandeurs sont prises dans l'une des quatre manières données par la citation d'Aristide, et dont deux tons consécutifs sont employés

pour les exemples des quatre divisions mélodiques. C'est encore la *non-intelligence* de Meibomius en cette matière qui le porte à s'évertuer dans une colonne entière de la même page, note, V. 25. (προτημεν) pour vouloir prouver que *tous les manuscrits sont écrits par des ignorans, et de manière à faire naître la plus grande confusion dans une doctrine facile à concevoir.* Il n'est pas vrai *que cette même doctrine soit à tort émise deux fois par Aristide*, comme le dit Meibonius, ni que l'auteur grec *eut pu exposer la division des sections du ton par tiers et par quarts de ton au moyen d'un seul ton.* Les exemples que nous donnons de cette division en font foi; car comment serait-il possible de concevoir les troisièmes et quatrièmes espèces de diatonique sans le secours de deux tons?

(7) Voici la traduction de la note de Meibomius, page 224 de son édition. On y voit combien cette notation a mis ce savant à la torture, et qu'il y a substitué de plein gré la notation attribuée à Pythagore, n'ayant pu parvenir à mettre en ordre les caractères de cette antique notation dont nous donnons le *fac simile* (planche 1) et la disposition tels que les offrent les sept manuscrits grecs de la Bibliothèque du Roi, n°s 2532, 2455, 2456,—57. 58 et 2460, et la restitution et la mise en ordre (pl. 2). « L'exemple qui suit (dit Meibomius dans sa note) était on ne peut plus « difforme dans tous les manuscrits, parmi lesquels j'en puis compter « au moins cinq; car, outre le manuscrit de Scaliger, j'ai consulté deux « manuscrits d'Oxford et deux de la Bibliothèque du Roi à Paris, pour « restituer cet exemple; mais tous mes efforts ont été inutiles. Ces ma« nuscrits se rapportent tellement ensemble, qu'il n'est pas difficile « d'apercevoir qu'ils découlent tous d'un seul. J'ai donc restitué cet « exemple entier d'après mon propre jugement, en suivant les termes « clairs et évidens de l'auteur. Or, cette confusion qui existe dans les « manuscrits provient de ce que les copistes ignorans écrivirent toutes « les notes, non par séries binaires ainsi que notre Aristide le fait par« tout, mais qu'ils les placèrent particulièrement, dans un ordre con« tinu, et que de plus ces notes sont mutilées par l'injure du temps. « Nous avons un exemple évident d'une telle confusion dans la descrip« tion continue de chaque note qui est donnée dans Alypius, page 68, et « dans notre auteur page 27. Au reste, je place ici (ajoute Meibomius) « cet exemple, tiré des manuscrits avec le plus grand soin, afin qu'on » puisse voir clairement ce que nous avons changé. » Ici Meibomius donne effectivement les caractères de cette notation en cinq séries avec deux variantes tirées de deux autres manuscrits que celui dont il a extrait la totalité des notes. Il entre dans des détails circonstanciés sur les différences qui existent dans les manuscrits. Enfin, on voit que ce traducteur a cherche à pallier, autant qu'il était en son pouvoir, la substitution erronée que, dans sa version, il fait des caractères de la notation de Pythagore à ceux que consciencieusement il n'a pu se permettre d'omettre dans ses remarques. C'est dans ce dessein que, tout en avouant que les manuscrits ne lui ont pas manqué, Meibomius ajoute qu'il a eu entre les mains 1° le manuscrit de Scaliger, que lui commu-

niqua Daniel Hensius, bibliothécaire de Leyde, manuscrit dans lequel les Traités d'Aristide et de Bacchius étaient écrits d'une autre main et plus mal que les ouvrages d'Alypius, de Nicomaque et d'Aristoxène. 2o Selden lui envoya d'Oxford un manuscrit de la Bibliothèque du collége de la Magdeleine, qui avait été composé avec un autre de la Bibliothèque Bodleienne par Gérard Langbaine. Ce manuscrit servit à Meibomius pour rectifier plusieurs passages mutilés dans celui de Scaliger. 3o Saumaise lui envoya de Paris certains passages rectifiés, ainsi que les exemples de notation tirés des manuscrits nos 2455 et 2460. 4o Leo Allatius lui envoya également de Rome les mêmes passages et les mêmes exemples de notation, tant d'Aristide que d'Aristoxène et d'Alypius, qu'il avait écrits lui-même d'après un manuscrit de la Bibliothèque Barberine. « Mais tous ces manuscrits ne m'ont servi (dit Meibomius dans « la préface de sa traduction d'Aristide) qu'à me prouver que partout « où il y des fautes, elles sont anciennes. »

Tout difforme que pouvait être l'exemple de cette notation dans les manuscrits ou copies tirées des manuscrits, il était si important pour l'intelligence et l'exactitude du texte d'Aristide, l'un des auteurs qui nous fait connaître les parties les plus essentielles de l'ancienne musique des Grecs, que Meibomius ne devait pas se dispenser de le mettre au moins dans sa version tel qu'il le donne dans sa remarque, au lieu d'y substituer des notes prises dans la notation de Pythagore, afin de ne pas laisser la place vide. Meibomius, dans sa remarque, convient qu'il s'est donné beaucoup de peine inutilement, et il rejette le peu de succès qu'il a obtenu dans la restitution de cette notation sur le nombre infini de fautes dont fourmillent les manuscrits. Puis il ajoute : » Mais tous « mes efforts ont été inutiles, car ils se rapportent tellement ensemble, « qu'il n'est pas difficile d'apercevoir qu'ils découlent tous du même. » Il s'en suivrait de là que le premier manuscrit, sur lequel tous les autres ont été copiés, aurait été des plus fautifs ; mais comment se fait-il que ces autres manuscrits diffèrent tellement entre eux, que cet exemple de notation est mieux disposé dans les uns que dans les autres, comme on peut le voir dans les sept manuscrits de la Bibliothèque du Roi? Il est constant que les manuscrits 2455, 2457, 2458 et 2460 offrent cet exemple assez correct. Les notes y sont placées presque paire par paire, les unes sous les autres. quoique se rapportant assez mal avec les chiffres qui indiquent l'ordre des quarts de ton et des demi-tons. En examinant cet exemple dans tous les manuscrits, peut-on découvrir la moindre trace de la nouvelle notation de Pythagore que Meibomius substitue de sa propre volonté à l'ancienne notation? Ce traducteur, même en changeant cette notation, a rencontré dans la nouvelle un écueil qu'il n'a pu éviter ; car pour donner à chaque quart de ton de la première octave des notes qui pussent leur être propres, il a été obligé de prendre les différentes paires de notes qui, dans cette notation, désignent la même corde ou la même tension, mais dans des modes différens; et lorsque ce moyen lui a manqué, il s'est vu forcé de répéter quatre paires de notes dans la première

octave de cette nouvelle notation (comme on le voit planche 3, n° 2), ce qui est absurde et entièrement subversif de l'ordre que les Grecs ont placé de tout temps dans leurs diverses notations, dans lesquelles chaque corde du système a un caractère ou note qui lui est propre et non commun avec celles qui l'avoisinent.

Meibomius, pour s'excuser, se rejette aussi sur la confusion qui existe dans l'exemple donné par Aristide, confusion qu'il attribue à l'ignorance des copistes et à la mutilation des notes survenue par l'injure des temps. D'abord la confusion dont ce traducteur parle n'est pas réelle; elle n'est qu'apparente, et lui-même le prouve par l'exemple de cette notation qu'il donne dans ses remarques. Quant à l'injure des temps qui aurait pu corroder les caractères servant de notes, il en eût été de même du texte, et puisqu'il a pu déchiffrer ce texte, les notes ne devaient pas être plus détériorées par l'humidité que les lettres leurs voisines. D'ailleurs on sait que les principales Bibliothèques de l'Europe sont trop bien tenues, notamment la Bibliothèque du Roi à Paris, pour que les manuscrits puissent être livrés à la détérioration. Tous ceux que nous avons consultés, parmi lesquels se trouvent les manuscrits nos 2455 et 2460, dont les passages et la notation, copiés par Saumaise, ont été envoyes à Meibomius, sont dans le meilleur état possible.

Ce n'est pas seulement en cette occasion que ce savant rejette sur les manuscrits la *non-intelligence* du texte. *Il a trouvé* (dit-il) *de la confusion dans la description continue de chaque note* qui est donnée dans Alypius, page 68, et dans Aristide, page 27. Dans la préface de l'*Introduction musicale de Gaudence*, il déplore la perte de la notation du mode Lydien et des autres modes dont cet auteur ne produit pas les notes. Or, cette perte n'existe pas plus que celle des modes qu'il dit avoir restitués et qui manquaient dans la nomenclature d'Alypius. Sa notation des modes Hypo-Lydien, Hyper-Lydien, Eolien, Hypo-Eolien, donnée par Gaudence, renferme implicitement tous les caractères ou notes qui servaient à rendre les cordes des modes en usage du temps de l'auteur de cette *Introduction musicale*. Il devenait donc inutile que cet auteur exposât la notation de ces modes. Les notes du mode Lydien étaient la notation particulièrement en usage du temps d'Alypius, et Meibomius n'a pas pressenti que c'était pour cette raison que ces notes du mode Lydien étaient placées avant la notation particulière à chaque mode.

On ferait un volume si l'on voulait rectifier les erreurs musicales qui existent dans l'édition des sept auteurs grecs donnée par ce savant. Il n'en a cependant pas moins mérité l'estime des musiciens et des amateurs érudits qui se livrent à des recherches approfondies sur l'ancienneté de la musique, parce que dans le temps où Meibomius vivait, l'art était loin d'être aussi avancé qu'il l'est de nos jours, et que, comme helléniste, il a rempli une tâche que depuis lui aucun savant musicien n'avait [illegible] entreprendre, et dont nous recueillons les avantages.

Les difficultés réelles que Meibomius a éprouvées et que nous avons eu beaucoup de peine à surmonter, sont: 1° l'apparition du signe,

Pl. 1re

FAC SIMILE *extrait du Ms N° 2460 de la Bibliothèque du Roi Fol 101 R° lin. 5*

τοῦ τόνου ἢ διὰ ἁπλοῦ τόνου πεπληρῶσθαι οὐ γὰρ φασὶν διὰ ἴσα τέμνεσθαι
τοῦτον ἴσως ὥσπερ καὶ τἀληθὲς ἔχει ὑπόκειται δὲ καὶ ἡ παρὰ τοῖς ἀρ (τοῖς)
χαίοις κατὰ διέσεις ἁρμονία ἕως κδ διέσεων τὸ πρότερον διάγραμμα.

Διαπασῶν· α ẋ β ∼ Δ ε ϛ ζ κ θ ι ια ιβ

τὸ δὲ δεύτερον ⊸ ι 6 ⊔ 9 ⌊ ⌋ Δ ∇ ε ∋

Διεζευγμ. ἡμι ι Γ ϡ 7 ϱ ? σ ⊣ Γ ∇ Δ ∋ ϵ

τονιαίων. ιγ ιδ ιε ιϛ ιζ ιη ιθ κ κα κβ κγ κδ.

αὐξήσασα ⊥ ⊥ ϥ ∋ ϵ ϒ ϥ α ⊤ C Y Y

αὐτὴ ἑξῆς. ⊥ ⊥ y ε ∋ y ρ ∞ ∠ 7 y y

παρὰ τοῖς ἀρχαίοις

κατὰ κϛ κη λ λβ λδ λϛ λη μ μβ μδ μϛ μη

Διέσεις ⊢ ∃ε ∩ C ϵ ∠ ο ε. λ C

ἁρμον. ⊣ F ∋ ∪ ⊃ ⊃ y ∽ ∋ y ⅄

ἕως κδ.

Διέσεων τὸ πρότερον διάγραμμα. διὰ πασῶν· τὸ δὲ δεύτερον διπλοῦν ἢ
μιᾷ τονιαίων αὐξήσασα· σύστημα δέ ἐστι &c.

Pl. 2

Exemple de la Notation grecque en usage avant celle attribuée à Pithagore

α β γ δ ε ϛ ζ η θ ι ια ιβ ιγ ιδ ιε ιϛ ιζ ιη ιθ κ. κα. κβ. κγ.

α ※ σ Γ ϭ ⊔ ϙ ⅃ ⅃ ∆ ∇ E Ǝ ⊥ ⊥ Ч ϶ ϵ ϻ Ч ∝ > < Λ

α ※ σ ˥ ρ ⊓ b ⅃ Γ ∆ Δ Ǝ E ⊥ ⊥ μ ϵ ϶ Ч μ ∞ < > V

κδ κϛ κη λ λβ λδ λϛ λη μ μβ μδ μϛ μη

V ⊢ ⫤ ϵ Ω Ɔ C ∝ ρ ϵ ⅄ ⅄ V'

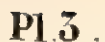
Λ ⊣ F ϶ ∪ C Ɔ ∞ σ ϶ Y Υ Λ'

Diverses formes de quelques unes de ces lettres dans les Mss. de la Bibliothèque du Roi.
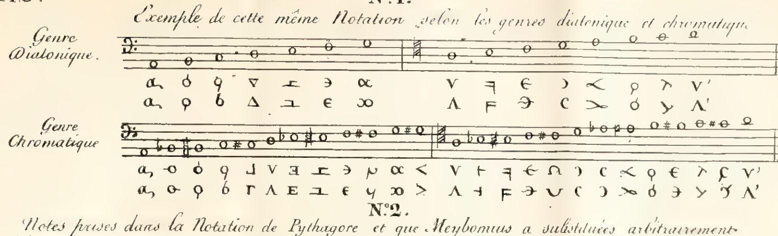
E Ǝ *Dans le N.° 2532*
ϵ ϶ *N.° 2455 2456 2460*
ϵ ϶ *N.° 2457 2458*

ϵ Ω *N.os 2532 2455*
ϵ Ω *N.os 2456 2460*
ϵ Ω *N.os 2457 2458*

∝ ʊ *N.os 2455 2457*
< ʊ *N.os 2456 2459*
∝ ϙ *N.os 2458 2460*

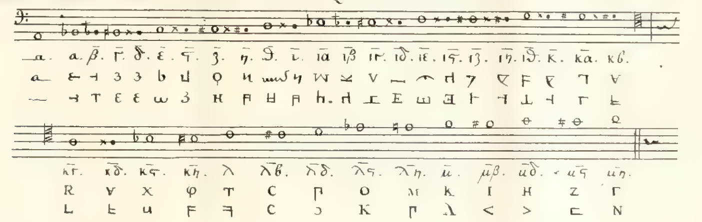


N°1.



N°2.

Notes prises dans la Notation de Pythagore et que Meybomius a substituées arbitrairement à l'ancienne Notation dans son Édition d'Aristide-Quintilien P. 15.



Pl. 4

Échelles des Couleurs des trois genres selon Aristoxène, (pag. 50. 51.) Euclide, (pag. 10. 11) Gaudence (pag. 5.) et Aristide-Quintilien, (pag. 19 20 21) Édition de Meibomius.

Echelle des Modernes.	un demi Ton	un Ton	un Ton
Echelle d'Aristide Quintilien.	Le Ton divisé selon la Progression triple en neuf parties égales appellées Comma.		
Echelle d'Aristoxène, d'Euclide, et Gaudence.	Le Ton divisé en douze parties égales ou le Tetracorde en 60 parties.		
	Le Ton divisé en douze parties égales ou le Tétracorde en 30 parties.		
Genre Enharmonique.	3 douziem. | 3 douziem.	24 Douzièmes.	
Chromatique mol.	4 douzièmes | 4 douzièmes	22 Douzièmes	
Chromatique Sesquialtère.	4 douzièmes | 4 douzièmes	21 Douzièmes	
Chromatique tonique	6 douzièmes	6 douzièmes	18 Douzièmes
Diatonique mol	6 douzièmes	9 douzièmes	15 douzièmes
Diatonique dur ou Synton	6 douzièmes	12 douzièmes	12 douzièmes

qui existe dans tous les manuscrits après l'ā ou chiffre 1, qui est le premier terme de la série des cordes de la notation. Ce signe est ainsi placé pour faire connaître que le premier quart de ton ne peut être bien apprécié qu'après que l'on a formé un demi-ton qui sert de terme de comparaison, ce que prouvent le chiffre β (ou 2) placé au-dessus du premier demi-ton et l'ordre numérique qui correspond exactement au rang que tiennent les quarts de ton dans la première octave et les demi-tons dans la seconde octave de cette notation. 2° Le nombre 48, terme de la série et octave de 24, n'a point de notes particulières. On peut conjecturer que ce nombre n'en doit point avoir, parce que, probablement, la corde à laquelle il est affecté étant à la fois le dernier terme de la seconde octave et le premier de la troisième, cette troisième octave n'était qu'une répétition de la seconde, soit pour la disposition des notes par demi-tons, soit pour les caractères qui servent de notes, ainsi qu'on le voit dans la notation de Pythagore rapportée par Alypius et Aristide-Quintilien, à commencer du RE ♯ OK, soit enfin que le système général des voix et des instrumens n'allât pas plus loin. 3° Meibomius pouvait aussi considérer comme difficile à établir le rapport de cette notation avec notre notation moderne; mais aucun doute ne peut être élevé sur celui que nous donnons dans l'exemple, planche 3, parce que ces deux octaves forment la totalité des cordes que peuvent émettre les voix d'hommes naturellement et sans effort; que de plus, ce système entier correspond à celui adopté par tous les savans pour le rapport des quinze modes d'Alypius, et que si l'on voulait abaisser ou élever la totalité de ce système, cela ne changerait rien aux rapports des caractères de la notation avec les cordes qu'il représente. Enfin, une autre difficulté qui a pu faire abandonner à Meibomius l'espoir de mettre en ordre cette notation, difficulté qui nous a long-temps retenus et que nous ne sommes parvenus à vaincre que par l'avantage d'avoir eu à notre disposition les sept manuscrits de la Bibliothèque du Roi, est celle que présentaient les cinq paires d'E, qui se trouvaient être presque semblables par leur forme et leur position, dans plusieurs manuscrits, pour représenter différentes cordes, ce qui est contraire à l'esprit de toute notation grecque dont chaque lettre doit représenter une corde, soit vocale, soit instrumentale, ainsi que nous l'avons déjà dit; mais après un scrupuleux examen, nous vîmes que ces E devaient être ou carrés (E) ou ronds; et que ceux qui avaient une espèce de flamme ou trait ondoyé étaient plutôt des *sigma* que des E, auxquels on ajoutait ce trait pour les distinguer des autres? Quant aux *sigma* ronds dont il y avait deux paires pareilles, mais un peu différemment placées dans plusieurs manuscrits, il était évident que les copistes n'avaient pas eu le soin de les transcrire exactement comme ils le sont probablement dans les manuscrits primordiaux, et que ces copistes avaient pu croire qu'il était peu important de les écrire droits ou couchés, ou retournés, etc.

PERNE.

La suite au numéro prochain.

VARIÉTÉS.

VOLTI-PRESTO DE M. PAILLET.

Il n'est pas d'instrumentiste qui n'ait éprouvé souvent l'embarras de tourner les feuillets de la musique pendant que ses mains étaient occupées sur son instrument. Divers essais ont été faits pour obvier à cet inconvénient, soit en Angleterre, soit à Genève; mais le résultat n'a jamais répondu à ce qu'on s'était promis. Les moyens employés par les inventeurs étaient à peu près semblables; c'était toujours une corde à boyau qui opérait le mouvement, c'était des pinces qui tenaient les feuillets. Mais la corde à boyau est tellement soumise aux variations de l'atmosphère, que son action était fort inégale; mais les pinces déchiraient les pages en les tournant; en sorte que les inconvéniens de la machine étaient plus considérables que celui auque on voulait obvier. Aussi ces inventions n'avaient-elles eu aucune espèce de succès.

Les choses étaient en cet état lorsque M. Paillet, horloger à Paris, a entrepris de résoudre le problème par des moyens différens de ceux qu'on avait employés jusque-là. Des leviers sont ses moteurs, des engrenages ses moyens. Ils sont mis en mouvement par les pieds, les genoux ou la main, à volonté.

M. Paillet exposa sa machine à l'exposition de 1827, et obtint l'assentiment du Jury chargé de l'examen des produits de l'industrie, et les éloges des journaux. Toutefois son travail n'avait point toute la perfection dont il était susceptible. Un bruit assez fort et désagréable avait lieu à chaque mouvement du mécanisme. Ces mouvemens s'opéraient d'une manière brusque et par secousses, enfin le désordre se mettait quelquefois dans les conducteurs des feuillets. Ajoutez à cela que l'on n'avait fait que gagner de la rapidité, car il fallait toujours que ce

fût la main qui imprimât le mouvement. Les éloges qui avaient été accordés à l'invention de M. Paillet ne lui semblèrent être que des encouragemens ; il se mit à perfectionner avec persévérance ce qu'il ne considérait que comme un heureux essai. Le succès le plus complet a couronné ses efforts. Tous les défauts qui viennent d'être signalés ont disparu, et le mécanisme ou pupitre que l'habile artiste offre aujourd'hui aux amateurs, sous le nom de volti-presto, ne présente plus que des avantages.

Le volti-presto est un pupitre propre à contenir le cahier de musique, auquel le mécanisme moteur est attaché dans la partie inférieure. Ce pupitre porte un nombre quelconque de tringles mobiles. Chaque tringle portée à droite se recouvre du feuillet jusqu'au commencement du morceau. Lorsque cette disposition première est faite, il ne s'agit plus que de presser le levier avec le pied, le genou ou la main à volonté pendant l'exécution, et le mouvement des feuillets de droite à gauche s'opère à l'instant. Lorsqu'il s'agit de recommencer le morceau, un autre levier produit l'effet contraire

M. Paillet a construit des volti-presto sur plusieurs modèles et dimensions dont voici le détail.

1°. *Volti-presto* avec une seule touche pour la main tournant seulement de droite à gauche.

2°. *Volti-presto* avec deux touches, tournant et détournant.

3°. *Idem*, adapté au piano avec deux pédales.

4° *Idem*. *id*. *id*. avec deux boulons.

5°. *Volti* ou pupitre à colonne ; avec une pédale.

6°. *Id*. *id*. *id*. avec deux pédales.

7°. Table de quatuor avec volti pour toutes les parties.

8°. *id*. de duos, *id*.

9°. Pupitre ou *Volti* de voyage. Il se pose sur une table ordinaire, est à pédales, et se ploie sous un petit volume.

Tous ces objets se trouvent chez M. Paillet, horloger, rue Boucher, n° 6, près le Pont-Neuf.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Moïse. — Rentrée de Mme Dabadie.

On a souvent disputé sur la promesse que Rossini a faite d'écrire un opéra français : les uns affirmaient qu'il effectuerait cette promesse ; d'autres élevaient des doutes à cet égard. Parmi ces derniers il se trouve, je crois, quelque nuance d'opinion ou du moins d'intérêt. Il en est qui n'ont d'autre motif de doute que la connaissance qu'ils ont du penchant du célèbre *maëstro* pour le *dolce far niente*; mais les autres nient qu'il écrira un opéra français parce qu'ils seraient fort contrariés qu'il en écrivît un. Ceux-là sont mus par leurs intérêts : on devine quels ils sont. Quant aux amateurs qui se livrent sincèrement à leurs émotions, ils ne savent pas si Rossini tiendra sa promesse, mais ils le désirent beaucoup.

Il suffit d'entendre le premier et le troisième acte de *Moïse* pour partager ce désir, car rien n'est plus beau, plus fortement senti, plus magique que l'effet de cette composition. Il suffit des quatre premières mesures du chœur de l'introduction et de la manière inattendue dont ce chœur se lie à l'espèce d'ouverture qui précède, pour reconnaître une puissance dominatrice. Ce chœur, coupé par des phrases de chant du plus beau caractère, est accompagné d'une instrumentation neuve, élégante et féconde en effets heureux. L'entrée de *Moïse*, le récitatif qui suit le premier morceau ; le quatuor et le chœur sans accompagnement, tout cela remue l'ame et montre un génie qui maîtrise son sujet.

Quoiqu'il y ait de fort belles choses dans le second acte, elles sont moins appropriées à notre scène et sentent plus

la traduction et le *pasticcio* que les morceaux dont je viens de parler. Mais tout le troisième est empreint d'une couleur grandiose qui saisit dès le premier abord. L'originalité de la marche qui ouvre cet acte; le chant du grand-prêtre, les airs de danse les plus piquans, et surtout le finale colossal ou Rossini a déployé un trésor d'effets neufs et d'inventions de toute espèce, font de cet acte sinon la production la plus parfaite, au moins la plus étonnante qu'on ait entendue jusqu'ici au théâtre.

L'air de Mme Damoreau, et la prière, sont à peu près tout ce qu'il y a de très remarquable dans le quatrième acte; mais cela suffit: cet air surtout est au-dessus de tout éloge, tant pour le sentiment principal qui y domine qui par le délicieux système de son accompagnement; ses modulations neuves, sans bizarreries, et le système de sa coupe est original. Si Rossini n'avait pas cru devoir faire des sacrifices au gosier de la cantatrice et au mauvais goût qu'il supposait au public vers la fin de cet air, ce serait le chef-d'œuvre des airs. Rossini venait de perdre sa mère lorsqu'il l'écrivit; l'intérêt de l'administration de l'Opéra vint l'arracher à sa douleur; mais on sent qu'il ne put s'en distraire, car ses larmes sont empreintes dans les accens désespérés qu'il a prodigués dans cet admirable morceau. Plus je l'entends, plus je me persuade que Rossini pourra quand il le voudra écrire pour notre scène un opéra qui sera son plus beau titre de gloire aux yeux de la postérité. Malheureusement les succès ont usé son goût pour la renommée; il est riche, et rien ne reste en lui qui le sollicite à sortir un moment de l'apathie dans laquelle il s'endort. Faire un bon ouvrage de plus n'ajouterait rien à son bonheur; loin de là : le dégoût s'empare de lui à la vue d'une table couverte de papier réglé.

Un auditoire brillant et nombreux assistait à la rentrée de Mme Dabadie : la circonstance était heureuse, car jamais l'exécution n'a été plus belle à l'Opéra. Mme Dabadie n'a que le second acte pour briller, mais elle y est très bien placée, prononce bien et chante avec goût. Mme Damoreau était en voix, et a chanté à ravir presque tout son

rôle. Je ne lui adresserai des observations que sur le fameux air dont je viens de parler, et dont elle ne saisit pas bien le caractère. Elle se borne à le chanter d'une justesse irréprochable, d'une voix légère et avec élégance. Sa manière n'a pas l'élévation que demande ce morceau, et surtout la passion qui en est le caractère dominant. Levasseur, Nourrit, Dabadie, Alexis, M[lle] Mori et les chœurs ont rivalisé de zèle et de talent dans cette représentation.

— Ce que j'avais prévu à l'égard de madame Mallibran s'est justifié dans les dernières représentations de Roméo; après avoir été en garde contre le talent que cette cantatrice déploie dans ce rôle, le public s'est laissé aller à son enthousiasme. Les applaudissemens tenaient du délire, à la représentation de mardi dernier: il est vrai que madame Mallibran s'y est montrée supérieure à ce qu'elle avait été la première fois. Outre que l'enrouement qui avait nui au développement de ses moyens n'existait plus, cette espèce de communication de confiance si nécessaire pour arriver au plus haut degré du bien dans les représentations dramatiques, s'était établie entre l'auditoire et l'actrice, et celle-ci ayant banni toute crainte, se livrait à toutes ses inspirations.

Les progrès de madame Mallibran tiennent du prodige. Dans ses premiers débuts, son chant était défiguré par un luxe fatigant d'ornemens dont l'exécution était admirable, mais dont le goût était répréhensible. Il a suffi de l'avertir de ce défaut pour qu'elle ait compris la juste mesure de l'emploi des fioritures. Elle en devient plus avare chaque jour, et par suite elle les choisit mieux. Douée par la nature d'une imagination très vive et d'une grande énergie de sentimens, elle invente à chaque instant des formes nouvelles dont quelques-unes sont hasardées, mais qui, pour la plupart, sont heureuses. Et cependant, comme je l'ai déjà remarqué, elle n'a pas vingt ans. Pour être placée à la tête de toutes les cantatrices de l'époque, il ne lui manque que deux ou trois années de voyages dans les principales villes de l'Europe.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Dresde. M. Rolla, premier violon, directeur des concerts de la cour, et fils du célèbre professeur Alexandre Rolla, à donné dans cette ville un concert où il a fait admirer son habileté sur son instrument. Après une ouverture d'Onslow, il a exécuté de la manière la plus brillante un concerto très difficile de sa composition. Rubini, frère de celui qu'on a entendu à Paris, et Mme Palazzesi, sont les chanteurs qui ont secondé le bénéficiaire.

— La grande fête musicale de Cologne a été célébrée les 26 et 27 mai par plus de six cents exécutans. On y comptait le premier jour dix-huit cents auditeurs, et le lendemain deux mille quatre cents. Elle a été terminée le 28 par un grand bal.

— On vient d'inventer à Weimar un *piano éolique* dont la description ne nous a pas paru assez claire pour que nous puissions essayer d'en donner une idée à nos lecteurs; nous attendons des renseignemens plus précis.

Madrid. Le 25 mai, le *basso cantante* Benetti a paru sur la scène italienne de cette ville dans l'opéra de Pacini *Il Barone di Dolsheim:* il y a eu peu de succès. On dit qu'il était indisposé. Il a pris sa revanche dans le rôle de *Dandidi* de la *Cenerentola,* et il a partagé les applaudissemens prodigués par les spectateurs à Galli et à Mlle Albini, dont le talent prend chaque jour de nouveaux développemens.

L'arrivée de Mlle Cesari à Madrid a été l'occasion de la reprise de *Semiramide.* Cette jeune cantatrice et Mlle Albini y ont excité l'enthousiasme du public.

Le même ouvrage se joue en ce moment à Barcelone. On vante beaucoup l'étendue et la qualité de la voix d'une *prima donna* nommée Mme Médard; malheureusement l'oreille de cette cantatrice est peu sûre, et souvent

on désire plus de justesse dans son chant. M[lle] Eckerlin fait les délices de cette ville.

Lisbonne. Les révolutions politiques dont le Portugal est le théâtre sont peu favorables aux arts ; néanmoins, il paraît que le goût du spectacle et de la musique n'y est pas entièrement perdu. Le théâtre italien de Lisbonne est assez fréquenté malgré la crainte que les habitans ont de se montrer le soir dans les rues de cette capitale. Le *Crociato* y a été représenté devant la cour un jour de *gala;* il n'était pas permis d'applaudir, en sorte qu'il est difficile de juger si l'ouvrage à complètement réussi ; cependant on a remarqué que le jeune tenore Montrésor a fait beaucoup de plaisir, particulièrement dans une cavatine, dans l'air du second acte et dans le finale. MM[mes] Tuvo et Schiroli (contralto) avaient supprimé presque tous leurs solos, en sorte qu'on n'a pu juger de leur habileté.

Naples. Rubini, sa femme, Pacini père, Samengo et M[me] Brugnoli Samengo sont arrivés dans cette ville, ainsi qu'un jeune tenore nommé Mazza. Ce dernier a débuté le 14 par le rôle de Gianetto de la Gazza Ladra, et a été bien accueilli. M[lle] Sedlacek, qui avait eu d'abord peu de succès, plaît assez dans *Ninetta*.

Le 30 mai, on a représenté pour la première fois au théâtre de Saint-Charles l'opéra de Bellini *Il Pirata*, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois. Cet ouvrage à obtenu un succès complet. Nous attendons de nouveaux renseignemens sur la manière dont il était monté, et sur l'ouverture solennelle du théâtre de Saint-Charles, qui avait été fermé long-temps.

Rome. La reprise de l'opéra *Amazilia* au théâtre *Valle* a été peu satisfaisante, malgré le talent que Maggiorotti (*basso cantante*) y a déployé, et celui dont M[me] Pastori à fait preuve. Cette cantatrice excita l'enthousiasme du public dans un rondo au point d'être rappelée deux fois sur la scène. Mais un malheureux tenore, dont le nom ne nous a pas été transmis, a gâté toute la représentation,

et a jeté de la défaveur sur tout les morceaux où il se faisait entendre.

Gênes. *Théâtre Carlo Felice.* La répétition générale de l'*Assedio di Corinto* a eu lieu le 30 mai, et avait fait concevoir de grandes espérances pour la première représentation qui devait avoir lieu le lendemain, mais il paraît que cette représentation n'a pas répondu à l'attente de ceux qui avaient porté un jugement favorable de l'ouvrage et des chanteurs. Parmi ceux-ci on comptait Tamburini, Verger et Mme Tosi. Tamburini et Mme Tosi ont seuls recueilli des applaudissemens. Au reste, il est presque impossible de juger du succès d'un ouvrage d'après la première représentation : il faut attendre.

Morlacchi vient d'écrire pour ce théâtre une nouvelle partition qui a pour titre *Colombo.* Les répétitions sont commencées, et l'on s'attend à voir représenter cet ouvrage dans peu de jours.

Venise. L'état de la musique dramatique est languissant dans cette ville depuis un certain temps. L'absence de partitions nouvelles, la faiblesse des chanteurs et la lassitude d'uns tyle dont rien n'est venu varier l'uniformité, ont fini par fatiguer le public. *La Gazza Ladra* se traîne maintenant sur la scène du théâtre *di S. Benedetto*, sans exciter la moindre curiosité parmi les amateurs. La *Fanti,* qui est chargée du personnage de *Ninetta,* possède une voix assez douce et expressive; sa prononciation est bonne, mais elle est tout-à-fait ignorante de l'art du chant. Il serait d'autant plus nécessaire qu'elle se livrât à des études à cet égard, qu'elle est d'un âge où l'on peut travailler avec fruit, n'ayant pas encore dix-neuf ans. Le *basso cantante* Giani a du talent et chante bien le rôle de *Fernando,* mais l'autre basse, *Orlandi,* le tenore, *Basadonna,* et le contralto, la *Barca,* sont des médiocrités qui ne méritent guère qu'on en parle.

Le théâtre *di S. Luca* n'est pas plus heureux que celui de S. Benedetto. Après avoir essayé de lutter contre celui-ci avec l'*Elisa e Claudio*, qui est absolument usé, on y donne l'*Adelina* de Generali qui n'a pas fait beau-

coup plus d'effet. Le trio entre la prima donna et les deux bouffes a été applaudi, mais le reste a paru tout-à-fait hors de la portée des faibles exécutans auxquels l'ouvrage était confié.

— *Sémiramide* a été représenté à Ancone le 20 mai avec beaucoup de succès. Les chanteurs étaient la Ferlotti, Deval, tenore, Badiali, basso cantante, et Luciano Bianchi, autre basse.

Turin. A l'*Otello*, qui avait excité l'enthousiasme pendant un assez bon nombre de représentations, a succédé le *Mose*, le 17 mai, au bénéfice de la *Primadonna* Grisi. Un duo de Pacini a été substitué à celui de la scène septième du premier acte, et un autre duo du même auteur a été chanté entre les deux actes par la bénéficiaire et par le tenore *Reina*. Ces deux chanteurs et *Cosselli*, première basse, ont été bien accueillis dans cet ouvrage, qui sera joué jusqu'à ce que la *Cenerentola* lui succède.

Florence. On vient de représenter dans cette ville sur le théâtre de la *Pergola* le *Don Juan* de Mozart, dont les deux actes ont été séparés par le ballet d'*Angelica e Medoro*. Le chef-d'œuvre de Mozart a été fort médiocrement exécuté. Bonoldi, qui était chargé du rôle principal, est trop faible pour un pareil ouvrage. Vasoli (*Leporello*) est le seul des chanteurs qui y paraissaient auxquels on accorde des éloges comme chanteur et comme acteur. Mme Noël, qui n'a eu aucun succès à l'opéra de Paris, où elle est restée inaperçue pendant plusieurs années, Mme Noël, qui pourrait le croire, était chargée du rôle de *Donna Elvira*. Il est vrai que nous avons vu ce rôle joué par Mlle *Amigo!* Ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'on dit le tenore *Genero* était sacrifié dans le personnage de *Don Ottavio*. Ne serait-ce pas plutôt *Don Ottavio* qui aurait été sacrifié dans la personne de Genero?

Sinigaglia. Cette petite ville se distingue des autres cités italiennes du même ordre par les soins qu'on donne à la composition de son théâtre. Cette année on y donnera l'*Otello* dont les principaux rôles seront chantés par Tacchinardi (qui est bien vieux, mais qui est un véritable

chanteur), et par Mlle Amelie Brambilla. Le tenore sacrifié dans *Don Ottavio*, dont nous parlions tout-à-l'heure, Genero, sera chargé du personnage de *Rodrigo*. Un grand ballet de Pietro Scotti, intitulé *Il Corsaro*, sera joué alternativement avec la partition Rossinienne.

Trieste. Un nouveau violoniste bambin, le petit Scaramella, vient d'apparaître dans cette ville. Cet enfant, qui est le petit-fils du chef d'orchestre du théâtre, y a excité au plus haut degré l'étonnement des amateurs dans un concert où il s'est fait entendre. Il va entreprendre un voyage en Italie.

Milan. La *Cenerentola* vient d'être représentée avec le plus grand succès sur le théâtre de la Scala le 28 mai. La manière dont cet ouvrage est monté est en effet très remarquable.

Mme Cori Paltoni, qui jouait le rôle principal, a fait preuve d'un beau talent par le fini de son chant, et par une fléxibilité d'organe fort rare. On a surtout remarqué le premier duo où elle a été bien secondée par Monelli *(Ramiro)*, la belle scène du finale, et surtout le grand rondo *Nacqui all' affanno, Al pianto;* le public a témoigné sa satisfaction à la cantatrice par les plus vifs applaudissemens.

Lablache (Dandini) s'est montré ce qu'il est toujours, c'est-à-dire parfait d'un bout à l'autre de son rôle, malgré la fatigue et le chagrin que lui cause une maladie très grave de sa femme. Gennaro Luzio *(Don Magnifico)* est le seul qui ait été faible; pour avoir un ensemble parfait, il n'a manqué que Tamburini.

La *Silfide*, nouveau ballet, a été représenté le 28. Guerra et Mlle Héberlé y ont déployé beaucoup de talent. Il paraît que Sanquirico à fait des merveilles dans les décorations de cet ouvrage. Le cabinet de la silphide peut faire croire aux enchantemens, disent les journalistes italiens.

Le Barbier de Séville a été joué au bénéfice de la prima donna *Rosa Lugani*, au théâtre *Carcano*. On sait que les chanteurs qui paraissent sur cette scène ne sont pas

des meilleurs. Il paraît toutefois que l'ouvrage a été joué passablement. Mme Lugani était chargée du rôle de Rosine ; mais elle était si fort indisposée qu'elle n'a pu aller qu'avec peine jusqu'a la fin de la pièce. Battari *(Figaro)* a eu les honneurs de la soirée.

La société *del Giardino* avait conçu le dessein de perpétuer le souvenir du plaisir que Mme Lalande lui avait procuré par son chant dans la soirée du 25 mars dernier, en faisant frapper une médaille d'or qui devait être ornée de son portrait. Cette médaille, modelée en cire par Gaudolfi, et gravée par Puttinati, vient d'être adressée par la société à celle qui en est l'objet. Elle porte au revers l'inscription suivante :

FESTEGGIATA
NEL MDCCCXXIII
SIGNORA DEL CANTO
ACCLAMAVA
NEL MDCCCXXVIII
LA SOCIETA DEL GIARDINO
IN MILANO.

ANNONCES.

Deux airs variés pour la clarinette, avec accompagnement d'orchestre ou piano, par Charles Ricaud : op. 6 et 7. A Paris, chez Paccini, boulevard des Italiens, n° 11. Prix, avec orchestre, 7 fr. 50 c.; avec piano, 3 fr. 50 c.

— Nocturne pour le piano, composé par M. Kuffner; œuvre 203. Prix : 5 fr. A Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1; à Mayence, chez les mêmes; à Anvers, chez A. Schott.

— Variations brillantes sur un air favori du Hussard de Felsheim composées pour le piano-forté et dédiées à mademoiselle Thérèse Mathias, par J. Payer. Œuvres 133. Prix : 7 fr. 50 c.

— Premier grand trio pour piano, violon et violoncelle et cor ad libitum, composé par Charles Czerny, œuvre 105 Prix : 15 fr. A Paris, chez M. Schlesinger, marchand de musique du roi, éditeur des œuvres de Mozart, Rossini, Hummel, etc.; rue Richelieu n° 97. A Berlin, chez A. Schlesinger marchand de musique.

— Introduction et rondeau brillant sur un motif du Maçon, composés pour le piano avec accompagnement de deux violons, alto et basse, dédié à S. A. S. madame de Tyszkiewiez, princesse Poniatowska, par Albert Sowinski. Op. 9. Prix : 9 fr. A Paris, chez J. Pleyel et Cie, éditeurs de musique, boulevard Montmartre.

Le motif choisi par M. Sowinski pour son rondo, est celui du duo des ouvriers du second acte du Maçon; il en a tiré très bon parti, et en a fait un morceau brillant et d'un effet piquant.

— Second rondo brillant précédé d'une introduction

pour le piano-forte, composé et dédié à son frère Müller par Joseph Pohl. Œuvres 7, prix 6 fr.

Paris, chez les fils de B. Shott, place des Italiens, n° 1. Mayence, chez les mêmes, Anvers; chez A Schott.

— Thème varié pour le violon, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, dédié à M. Théodore Hauman, par T. d'Outrepont. Prix 7 fr. 50 c. Paris, chez Troupenas rue de Ménars, n° 3.

— Trente études pour le cor, précédées d'une gamme enharmonique, avec des signes sur chacune des notes indiquant les mouvemens de la main du pavillon; dédiées à M. V. de Vaufleury, amateur, par Gallay, de la chapelle du roi, et du théâtre italien. Œuvre 13. Prix : 12 fr. chez Zetter et compagnie, rue du faubsurg Poissonnière n° 3. On trouve à la même adresse les solos 1,2,3,4 et 5 avec piano ou orchestre du même auteur.

RECHERCHES HISTORIQUES

SUR LES BARDES ET LES MÉNESTRELS IRLANDAIS.

DEUXIÈME ARTICLE [1].

Malgré le zèle des anciens Irlandais pour l'étude de la musique, il paraît certain qu'ils n'avaient point de notation musicale. Il est seulement probable que leurs bardes, de même que les anciens musiciens chinois, avaient quelques caractères qui leur servaient à régler les sons de leur voix pendant qu'ils chantaient. Toutefois, peu après qu'ils eurent été convertis à la religion catholique, le clergé introduisit en Irlande les accens poétiques des Grecs et des Latins, qui leur servaient à moduler leurs chants religieux. Ces accens furent bientôt adoptés par les bardes, ainsi qu'on peut le voir dans plusieurs de leurs compositions poétiques, subséquentes à cette époque. C'est vers le onzième siècle que les Irlandais eurent une notation musicale, qu'ils avaient puisée à la même source.

La musique irlandaise se distingue en quelque sorte de la musique de autres nations par une douceur insinuante [2] qui trouve, disent les auteurs nationaux, irrésistiblement le chemin du cœur. Quelle que soit la passion qu'elle veut exciter, jamais elle ne manque son but, elle est la voix de la nature et ne peut manquer d'être entendue. On veut parler ici de la musique des anciens Irlandais, car la musique, ainsi que le langage, perd de sa simplicité et de sa vérité d'expression à mesure qu'elle s'éloigne de son origine.

Quoique les anciens bardes irlandais n'eussent point de notation, il a pourtant été conservé des restes de leur musique, qui ont été transmis par tradition. Cela est dû à

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. III, p. 393.
(2) Pour une oreille irlandaise.

l'attachement des Irlandais pour tout ce qui tient aux usages nationaux. Dans le siècle dernier, les grandes familles de l'Irlande entretenaient encore dans leur maison des harpistes qui étaient les dépositaires des meilleurs morceaux de l'ancienne musique : ces morceaux étaient considérés comme classiques, et portaient en Irlande le titre honorable de *a School for Music* (École de la Musique).

Le *Ceanan* ou *Irish cry* (Cri irlandais), comme il est communément appelé, est un des chants les plus anciens. Il n'a point de basse, ce qui prouve sa haute antiquité; car, ainsi que le dit le docteur Burney, aucun genre de basse ou d'accompagnement n'était connu des anciens. Chaque province irlandaise avait son *ceanan* différent de celui des autres cantons, et conforme au génie du peuple qui l'habitait. Les anciens Irlandais cultivaient trois espèces de compositions musicales qui répondaient aux trois modes que les Grecs avaient empruntés des Égyptiens. On les nommait: le *Golttraidheacht*, le *Geanttraidheacht*, et le *Suanttraidheacht*. Le *Golttraidheacht* était destiné à élever l'ame aux actions martiales, ouvrir le cœur à l'amour, inspirer la gaîté et à conduire à la danse. C'est probablement le genre que Selden appelle le *Sprightly phrygian*, pour lequel, dit-il, tous les Irlandais avaient un penchant décidé. Le *Geanttraidheacht* servait à pleurer la perte des grands hommes, à chanter leurs vertus et à déplorer la mauvaise fortune de leurs guerriers dans de certaines circonstances. Après l'invasion des Anglais, le *Geanttraidheacht* fut long-temps le seul chant en usage en Irlande.

Le *Suanttraidheacht* avait pour objet de disposer l'ame au repos et la délasser des travaux de la journée.

Parmi les instrumens irlandais, la harpe doit occuper la première place. Pour tout ce qui a rapport à cet instrument, nous renvoyons le lecteur à ce qui a été dit dans la *Revue Musicale*, tom. I, pag. 513.

Le *Bagpipe* (cornemuse), remonte à la plus haute antiquité dans les annales irlandaises. Cet instrument est



désigné sous différens noms par plusieurs historiens. M. O'Conor dit qu'un des instrumens en usage parmi les Écossais et les anciens Irlandais était le *Adharcaidh-cuil*, c'est-à-dire une collection de tuyaux avec une outre. Il dit encore que le *Rinkey*, ou violon de danse des Irlandais, était gouverné par le *Cuisley ciuil*, qui était peut-être une sorte de cornemuse plus simple que la première. Il la croit plus convenable à cet usage, parce que le son en était très fort, et qu'il ne contenait qu'une seule octave.

L'invention de la cornemuse a été attribuée aux Danois, mais cette opinion a besoin d'être discutée. On dit, pour l'appuyer, que la cornemuse ayant été découverte il y a peu de temps chez un peuple non civilisé, qui jamais n'avait eu de relations avec les Européens [1], cet instrument était bien évidemment pour ce peuple un instrument original, et qu'il pouvait fort bien en être de même relativement aux Danois. Mais on voit sur un bas-relief grec, qui est maintenant à Rome, un homme qui joue d'un instrument qui ressemble parfaitement à l'ancienne cornemuse des montagnards, ce qui semblerait indiquer une origine grecque. M. Pennaut, d'après une antiquité trouvée à Richborough, dans le comté de Kent, affirme que la cornemuse fut importée dans la Grande-Bretagne par les Romains (lesquels devaient tout aux Grecs) à une époque très reculée, et il suppose que les Danois ont reçu cet instrument des Calédoniens, avec lesquels ils ont eu de fréquentes relations. Les anciens écrivains disent que les nations du Nord étaient animées par le *Clangor tubarum*, mais il est vrai de dire qu'ils gardent tous un profond silence sur l'instrument dont il est question en ce moment.

Les Écossais se servaient de la cornemuse pour s'exciter aux combats; cet instrument faisait parmi eux l'objet d'une étude sérieuse, mais il était réservé aux Irlandais de le jouer avec la bouche et de lui donner la forme compli-

(1) Sonnerat dit que le *tourti* des Indiens est une espèce de cornemuse qui fait l'effet du basson. Voyez le *Voyage aux Indes-Orientales et à la Chine.*

quée qu'il a maintenant ; toutefois il a toujours été considéré en Irlande comme très inférieur à la harpe. Il était abandonné au vulgaire, dont il était l'instrument favori. Il paraît même que chez aucune nation il n'obtint un rang plus distingué, du moins dans les temps modernes.

Le *Ceann*, ou *Corn* irlandais, servait uniquement aux usages religieux. Comme il était souvent consacré à *Ana* ou *Anu*, divinité irlandaise qui présidait aux produits de la terre et des eaux, on le trouvait quelquefois suspendu aux *creann nuomhtha* (arbres sacrés) des forêts, ou attaché par une chaîne sur une pierre auprès des sources. Chaque druide inférieur en portait un, dont il faisait sans doute usage dans les cérémonies religieuses.

Les anciens Irlandais avaient plusieurs sortes de trompettes, savoir : le *Stuic* ou *Stoc*, le *Buabhall* le *Beann*, l'*Adhare*, la *Dudag*, la *Corna* et le *Gall-trompa*.

Le *Stuic*, ou *Stoc*, était un tube d'airain avec un trou sur le côté, mais un trou si large qu'il ne pouvait servir à produire un son musical. Cet instrument servait à assembler les congrégations du haut des tours, à proclamer les nouvelles lunes, et toutes les autres fêtes.

On ne trouve point de description exacte du *Buabhall*, du *Beann* ni de l'*Adhare*, mais on présume qu'ils ressemblaient à la *Corna* ou *Bugle-horn*, ou que c'était peut-être le même instrument, désigné sous des noms différens. Il était employé à la chasse et dans les batailles, pour animer les troupes et pour étouffer les cris des mourans. La construction de la *Corna* était extrêmement simple primitivement, car c'était une corne de vache ; ensuite on en fit en cuivre, mais en lui conservant toujours sa forme originale.

Il n'existe pas d'indication précise sur la *Dudag* : on présume que c'était une trompette de cuivre très aiguë ; mais on ne peut former à cet égard que des conjectures.

Le nom de *Gall-trompa* indique une trompette étrangère ; c'est probablement la trompette anglaise.

Le *Cibbual*, ou *Corabas*, était composé de plusieurs petites plaques de cuivre ou lattes de bois, attachées avec

une courroie qu'on tenait d'une main et qu'on frappait avec la paume de l'autre : c'est ce qu'on nomme aujourd'hui une crécelle. Les Irlandais se servaient de cet instrument dans les chœurs, dans les funérailles, et généralement dans toutes leurs fêtes.

Le *Corabasnas* était un instrument en usage dans les chœurs; il consistait en deux plaques de cuivre circulaires, et attachées par un fil du même métal, qui tournait autour et qui résonnait sur le métal lorsque les plaques étaient agitées par les doigts. Cet instrument était destiné à marquer la mesure.

On ne sait pas d'une manière précise quand l'orgue a été connu en Irlande. Un savant moine a pensé qu'il y avait été introduit peu après son invention; mais il était certainement d'un usage général en Italie et en France dans le neuvième siècle, et cependant il n'est aucunement question de cet instrument dans l'histoire ecclésiastique de l'Irlande avant l'an 1641. A cette époque, il paraît qu'il y avait un orgue dans le chœur du monastère de *Multifernan*, dans le comté de *Westmeath*. D'après Maitland, il paraît que les orgues étaient à peine connues en Écosse avant le règne de Jacques Ier, qui les introduisit dans les églises de ce royaume.

A. F.

SUR LA PHILOSOPHIE

ET SUR LA POÉTIQUE DE LA MUSIQUE.

DEUXIÈME ARTICLE [1].

Tous les écrivains qui ont considéré la musique comme un art d'imitation, et qui ont essayé d'établir sa poétique sur ce principe, ont dû rechercher comment elle imite.

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. 3, p. 409.

Partant d'une donnée fausse, ils sont donc arrivés à des conséquences illusoires. Ceux qui ont converti cet art en une langue, ont été moins heureux encore, car la transmission des idées par le seul secours de la mélodie ou de l'harmonie est bien plus difficile ou moins concevable que la possibilité d'imiter certains effets sensibles.

Je me suis arrêté à une proposition plus susceptible d'analyse et de démonstration, c'est celle-ci : *la musique est un art d'expression.* C'est cette proposition qu'il s'agit d'examiner ici dans toutes ses conséquences; mais avant de procéder à cet examen, il me semble nécessaire de définir, ou plutôt d'analyser le sens du mot *expression*, appliqué à la musique.

Exprimer, dans le sens le plus étendu, c'est rendre sensibles les idées simples ou complexes et les affections de l'ame. La musique n'est guère susceptible que de la transmission de ces dernières; cependant elle n'y est pas absolument bornée, comme on le verra par la suite.

Quand on dit que la musique exprime les affections de l'ame, on ne prétend pas qu'elle soit capable de rendre compte de ce qu'éprouve tel ou tel individu : elle fait plus, elle émeut l'auditeur, fait naître à son gré des impressions de tristesse ou de joie, et exerce sur lui une sorte de puissance magnétique, au moyen de quoi elle le met en rapport avec les êtres sensibles extérieurs. La musique n'est donc pas seulement un art d'expression, c'est aussi l'art d'émouvoir. Elle n'exprime qu'autant qu'elle émeut, et c'est ce qui la distingue des langues qui peuvent exprimer seulement pour l'esprit. Cette distinction fait voir en quoi consiste l'erreur de ceux qui ont cru qu'elle est une langue analogue à toute autre.

La musique émeut indépendamment de tout secours étranger; la parole, les gestes n'ajoutent rien à sa puissance, seulement ils éclairent l'esprit sur l'objet de son expression. Je sais qu'on m'objectera la force que reçoit l'expression musicale d'une prononciation nette et bien articulée des paroles; mais il faut distinguer. S'il s'agit d'un mot, d'une exclamation qui peignent un sentiment

vif ou une sensation profonde, l'accent que le chanteur y met en les prononçant devient un moyen d'expression très actif, moyen qui suffit pour émouvoir l'auditeur, et qui affaiblit conséquemment l'action de la musique; car nous ne sommes pas organisés de manière à percevoir plusieurs sensations à la fois par le même sens : un effet ne peut se manifester en nous qu'aux dépens d'un autre. La puissance des paroles, dans la musique dont je viens de parler, se remarque souvent dans le *récitatif*. Là, il y a une alternative de victoires remportées par les paroles et par la musique : c'est presque toujours dans les ritournelles que celle-ci reprend sa puissance.

Si les vers qui servent de base à la musique n'ont point pour objet un de ces sentimens vifs et profonds qui se peignent par quelques mots; s'ils ont besoin de longs développemens, la musique reprend toute sa supériorité; alors, comme je viens de le dire, les paroles n'ont d'utilité que pour éclairer l'esprit. Dès que celui-ci est initié, ces paroles deviennent inutiles pour l'expression, et ne servent plus qu'à faciliter l'articulation de la voix. La musique domine, et l'on n'écoute plus cette suite de syllabes qui frappe l'air sans s'adresser à l'auditeur.

De tout cela on peut tirer plusieurs conséquences; la première est que ce qu'on appelle communément l'expression des paroles n'est point l'objet essentiel de la musique. Je m'explique : ce que le poète lyrique met dans la bouche des personnages de son drame est la manifestation de ce qu'ils éprouvent; mais de deux choses l'une, ou ces personnages ressentent une passion qu'il faut faire partager à l'auditoire, ou ils sont en danger, et il faut intéresser à leur sort. Dans l'un et l'autre cas il faut émouvoir; or, de tous les arts, le plus puissant pour y parvenir est la musique. Les paroles ne peuvent lui prêter qu'un faible secours; il suffit que le public soit instruit de la situation des choses. S'il s'agit au contraire d'un état mixte où l'ame n'est point inerte, quoiqu'elle ne soit pas vivement émue, la musique se met en harmonie avec elle par la suavité de cantilènes un peu vagues, par la richesse des accompa-

gnemens et par la nouveauté de l'harmonie, qui produisent plutôt des sensations que des émotions. Dans ce cas, l'action des paroles est encore plus faible. Enfin, s'il faut que la musique soit l'interprête de bons mots, de plaisanteries et de quolibets, on s'aperçoit au premier abord qu'elle y est complettement inhabile. Si le musicien ne veut rien dérober de l'esprit du poète, il s'efface pour le laisser paraître, et dès lors il est faible et contraint; s'il s'obstine à y mettre du sien, il devient importun.

Je prévois des objections; car tout ceci n'est pas dans les idées reçues. Essayons d'aller au-devant et de les résoudre.

« Grétry, dira-t-on, Grétry, l'idole des Français pendant près de soixante ans, brilla précisément par cette « faculté que vous refusez à son art, celle d'exprimer les « paroles. Il mit souvent plus d'esprit dans sa musique « que le poète n'en avait employé dans ses vers, et c'est « surtout par là qu'il s'est fait une brillante renommée. » Distinguons. Grétry, quoique faible harmoniste et médiocre musicien, avait reçu de la nature le don d'inventer des chants heureux, beaucoup de sensibilité musicale et plus d'esprit que ses livres ne semblent l'indiquer. Ce qui reste de lui maintenant, ce que les connaisseurs admireront encore quand les progrès de l'art et la mode auront fait disparaître pour toujours ses ouvrages de la scène, ce sont ses chants, véritables inspirations d'un instinct créateur, et cette sensibilité qui lui faisait trouver des accens pour toutes les passions. Quant à l'esprit qu'il se piquait d'avoir, et qui consiste à faire ressortir un mot, à chercher des inflexions comiques, à sacrifier la phrase ou la période musicale pour ne pas nuire à la rapidité du discours, c'est peut-être quelque chose de fort bon dans un certain système, mais ce n'est pas la musique. Cela plaisait à des spectateurs français qui ne cherchaient que le vaudeville dans leurs opéras-comiques, et dont les organes n'étaient point façonnés aux effets de cet art; mais à l'époque même ou Grétry écrivait, les autres peuples de l'Europe entrevoyaient dans la musique un but plus noble

que de se rapprocher de la parole, et de s'affaiblir pour se mettre à sa portée. *Tu parles trop pour un homme qui chante ; tu chantes trop pour un homme qui parle*, disait Jules César à certain professeur de déclamation, qui voulait faire servir la musique à seconder la parole : cette critique est applicable à tous les musiciens qui ont eu la faiblesse de se laisser diriger par des gens de lettres jaloux de la gloire de leurs hémistiches, et qui se persuadaient que *leurs vers* étaient ce qu'il y avait de plus important dans un opéra.

Ce n'est pas que je veuille bannir l'esprit de ce qui doit être mis en musique, ni même de l'œuvre du musicien; les meilleurs opéras italiens, français et allemands offrent des traits où l'intonation musicale seconde heureusement la parole; ma proposition est seulement que ce n'est point l'objet essentiel de la musique. D'ailleurs, ces traits où la musique partage l'effet de la parole sont toujours de courte durée, et quoiqu'il fasse, le musicien ne fait jamais briller le poète sans détourner momentanément l'attention de la musique.

On m'objectera encore qu'il y a une foule de morceaux comiques où l'articulation précipitée des paroles produit un bon effet; on pourra même m'opposer des narrations qui n'ont pas empêché les hommes de génie de faire de bonne musique; ceci mérite d'être examiné.

Les opéras italiens sont remplis de ces morceaux, que l'on appelle *nota e parola*, dont l'effet est entraînant; mais il ne faut pas s'y tromper; dans ces morceaux, la qualité des idées musicales agit bien moins que le rhythme. Les ouvrages de Fioravanti sont pleins de ces choses dont l'effet est parfait, quoique les pensées du musicien soient communes; c'est que le rhythme est excellent. Ce rhythme est tout ce qu'on remarque. L'arrangement plus ou moins comique des paroles attire ensuite l'attention, et l'on finit par penser à peine à la musique, qui n'est plus qu'un accessoire. Remarquez d'ailleurs que l'accent bouffon de l'acteur et ses *lazzi* sont pour beaucoup dans l'effet de ces

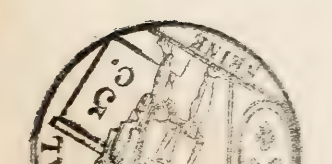
morceaux. Tout cela est excellent; mais, encore une fois, la musique n'y joue qu'un rôle secondaire.

Quant aux narrations, elles sont de deux espèces. Dans la première, le compositeur ne voulant point mettre obstacle à l'articulation des paroles, évite de donner à la voix la phrase de chant, jette l'intérêt dans l'orchestre sur un thème caractérisé, et ne donne à la voix qu'un débit presque monotone, qui permet d'entendre distinctement ce que dit l'acteur. Dans ce cas, l'effet est complexe pour les auditeurs dont les organes sont exercés, et leur attention se partage entre la scène et la musique; les autres n'entendent que les paroles, et peu ou point la musique.

L'autre manière de traiter la narration consiste à ne prendre du sujet que son caractère gai ou triste, tranquille ou animé, et à faire un morceau de musique où les paroles n'ont qu'une action secondaire, tandis que l'attention se porte sur l'œuvre du musicien: tel est l'air admirable *Pria che spunti* du *Matrimonio Segreto*.

De quelque manière qu'on envisage l'union de la musique aux paroles, on voit qu'on ne peut sortir de cette alternative : ou la musique domine les paroles, ou les paroles dominent la musique. Il n'y a point de partage possible entre elles, à moins qu'elles ne soient assez faibles pour qu'on soit indifférent à l'une comme aux autres. La musique qui émeut exprime des situations et non des paroles; quand celles-ci se font remarquer, l'autre n'est plus qu'un accessoire; dans le premier cas, l'ame est émue, dans le second, l'esprit est occupé. L'une et l'autre choses sont bonnes quand elles sont employées à propos, car il n'est pas donné à l'homme d'être continuellement ému; les émotions fatiguent, il faut des repos, et surtout des diversions dans notre manière d'être.

Rien ne prouve mieux la faculté d'émouvoir que possède la musique, indépendamment de la parole, que les effets produits par la musique instrumentale. A la vérité, ces effets n'ont lieu que pour ceux dont l'éducation est faite, mais cela ne conclut rien contre ce que j'avance, car nous n'avons d'idées que par l'éducation. Quel est l'homme,



quelque peu initié à cet art, qui n'ait été ému par les accens passionnés de la symphonie en *sol* mineur ou des quintettis de Mozart? quel est celui qui ne s'est senti élevé par le grandiose de la marche de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. Je pourrais citer des milliers d'exemples semblables ; mais ceux-là suffisent.

Mais, dira-t-on, la nature de ces émotions est vague et n'a point d'objet déterminé. Je le sais; mais je crois que c'est précisément à cause de cela qu'elles ont tant d'action sur nous. Moins l'objet est évident, moins l'esprit est occupé, plus l'ame est émue; car rien ne la distrait de ce qu'elle éprouve. Nos perceptions s'affaiblissent par leur multiplicité : elles sont d'autant plus sensibles qu'elles sont plus simples.

Perdons l'habitude de comparer ce qui n'a point d'analogie, et de vouloir que tous les arts agissent de la même manière. La poésie a toujours un objet dont l'esprit s'empare avant que le cœur soit ému. La peinture n'a d'effet qu'autant qu'elle nous présente avec vérité les scènes ou les objets qu'elle veut reproduire, et qu'elle attaque notre conviction. On ne demande rien de tout cela à la musique : qu'elle nous émeuve, et c'est assez.—Mais sur quel sujet? — Peu m'importe. — Par quels moyens? — Je l'ignore ; je dis plus : je ne m'en inquiète guère.

Mais cet art, dira-t-on, n'est donc qu'un plaisir des sens? A Dieu ne plaise! Ainsi que l'amour, s'il a une action physique, il en a une morale aussi. On a eu seuvent la fantaisie de comparer la musique, et personne n'a songé à la seule passion dont les symptômes et les effets sont analogues aux siens. Ainsi que l'amour, elle a ses douceurs voluptueuses, ses explosions passionnées, sa joie, sa douleur, son exaltation, et le vague, ce vague délicieux qui n'offre aucune idée déterminée, mais qui n'en exclut aucune. De ce qu'elle ne s'adresse pas à l'esprit, il ne s'ensuit pas qu'elle se borne à satisfaire l'oreille; car l'oreille n'est que l'organe, et l'ame est l'objet. La musique n'a point par elle-même les moyens d'exprimer les nuances des passions fortes, telles que la colère, la jalousie ou le déses-

poir ; ses accens tiennent de tout cela, mais n'ont rien de positif. C'est aux paroles à éclairer l'auditeur; sitôt que celui-ci est instruit, la musique suffit, car elle émeut. Le musicien ne doit donc pas perdre son temps à chercher les limites de nuances qu'il n'est pas en son pouvoir d'exprimer : tous les conseils que Grétry a donnés à cet égard dans ses *Essais sur la Musique* sont illusoires.

Ai-je pu faire comprendre, par tout ce qui précède, quels sont l'objet et les moyens de la musique ? Je l'ignore ; mais je sais que si je me suis mal exprimé, je n'en ai pas moins aperçu la vérité sur cet art. Les principes de sa philosophie sont très déliés, très difficiles à saisir, plus difficiles encore à présenter avec évidence ; mais si quelque jour un homme habile parvient à les coordonner, il aura pris pour base de son travail ce principe que la musique n'est ni un art d'imitation, ni une langue, mais un art d'expression, ou plutôt l'art d'émouvoir.

J'avance lentement dans mes recherches ; mais comment en serait-il autrement ? Il ne me suffit pas d'établir la vérité ; je suis forcé d'attaquer dans ma route une foule d'erreurs d'autant plus difficiles à combattre, qu'elles sont anciennes et accréditées. Il faut beaucoup de précautions pour entreprendre de démontrer ce qui paraît au premier aspect un paradoxe insoutenable ; savoir que la musique n'est point destinée à exprimer les paroles. Je ne me flatte pas d'avoir résolu toutes les objections, car jamais sujet ne fut plus susceptible de controverse. Il est des opinions qu'il faut se cententer de jeter dans la circulation : elles révoltent d'abord ; on les examine ensuite, on les discute, et si elles sont fondées, on finit par les admettre.

Le reste de ma tâche sera plus facile, parce qu'il ne me faudra plus que déduire les conséquences du principe. C'est ce que je tâcherai de faire avec le plus de clarté possible dans un des numéros suivans.

FÉTIS.

VARIÉTÉS.

REVUE DES PRINCIPAUX CHANTEURS ALLEMANDS DE CETTE ÉPOQUE.

LES TÉNORS[1].

Il n'y a guère plus d'un an que tous nos journaux retentissaient de cris d'admiration et d'étonnement sur la réunion presque simultanée de *neuf* cantatrices distinguées dans notre capitale; mais nous signalons comme une rareté bien plus grande, la réunion de six ténors à la fois dans une même ville. Nous pensons qu'une appréciation du talent et des moyens de ces six artistes ne sera pas vue sans intérêt. Nous allons donc les passer sérieusement en revue, en adoptant à leur égard l'ordre alphabétique, pour éviter de paraître leur assigner respectivement un rang.

Bader. La nature se montre rarement aussi généreuse qu'elle l'a été pour ce chanteur. Indépendamment d'un extérieur agréable, d'une voix forte, sonore et facile dans les plus belles proportions du ténor, elle lui a donné, au plus haut degré, une imagination riche pour les fioritures, une profonde sensibilité, et du goût. Elle le destina à devenir peut-être le seul digne émule de *Wild*, qui n'a pas encore été surpassé en Allemagne[2], et un chanteur véritablement classique. Par malheur, toutes ces qualités na-

(1) Extrait de *la Gazette Musicale de Berlin*.

(2) *Wild*, que les Allemands considèrent comme leur premier ténor, fut attaché pendant long-temps au théâtre de Darmstadt, et dernièrement à celui de Cassel. Nous l'avons entendu deux fois, il nous a paru rempli de sensibilité; sa voix, qui a de l'accent et un timbre sonore et flatteur, ne nous a pas semblé cependant avoir beaucoup de volume.

(*Note du rédacteur.*)

turelles ne suffisent pas au chanteur, et ne conduisent à rien d'extraordinaire sans une étude complète de l'art du chant.

La flexibilité et la volubilité ne sont pas données à toutes les voix, mais il est loisible à chaque élève d'augmenter par le travail ses moyens sous le double rapport de l'intensité et de l'étendue, et d'en faire un tout égal dans toutes ses parties. Il y eût un temps où l'on croyait en Allemagne qu'on peut se dispenser de cette étude élémentaire, et où l'on mettait les déclamateurs fort au-dessus des véritables chanteurs. Ce temps est passé : on apprit insensiblement à reconnaître, d'un côté, que le chant le plus richement figuré peut et doit être exécuté avec le sentiment de la déclamation, si l'on ne veut le rabaisser à un jeu de notes insignifiant, et le faire rivaliser avec un habile joueur de Czakan, et de l'autre, que l'art de poser et de diriger la voix ne peut être acquis que par une longue étude des principes du chant.

La voix humaine est sans doute l'instrument sur la nature et les propriétés duquel il restera pendant long-temps le plus d'obscurité, et dont la pratique est la plus négligée en Allemagne. Nos chanteurs dramatiques ont à exécuter de la musique de toute espèce et de toutes les écoles, et cependant on semble poser en principe qu'il faut laisser les jeunes artistes s'en remettre à l'expérience et à l'habitude de la scène, du soin de former leur talent. Mais la scène peut-elle tenir lieu des élémens de l'art du chant, ou, en d'autres termes, exista-t-il jamais d'art sans élémens?

M. Bader, qui est incontestablement l'un des ténors les plus distingués d'Allemagne, n'a cependant pas atteint le haut degré que la nature lui désignait, et la faute en est moins à lui qu'à son maître et à la manière dont on élève encore nos jeunes chanteurs. Nos maîtres laissent tomber, du haut de la base fondamentale et du contrepoint, des regards de pitié sur les maîtres de chant des autres nations; mais leur science les abuse sur la fin de leurs leçons. Ils forment des musiciens quand ils devraient former des chanteurs, considèrent comme but ce qui ne devrait

être qu'un moyen, enseignent à leurs élèves quantité de belles choses, mais oublient précisément de leur apprendre les moyens d'en tirer parti. Que dirait-on d'un maître à danser qui, au lieu de faire remuer les jambes et les pieds à ses élèves, leur ferait seulement lire les théories de Noverre et autres, sur l'art de la danse, et en ferait, au lieu de danseurs, des gens en état de raisonner sur l'art?

M. Dietz. Dans le petit nombre de rejetons de l'art du chant de nos jours, ce chanteur est incontestablement l'un des plus remarquables par l'étendue, le charme, l'accent intime de sa voix, par le travail auquel il l'a soumise, par des études élémentaires raisonnablement réglées, par la chaleur et par des qualités qui le rendent certainement propre à l'exécution dramatique, sous le triple rapport du chant, de la diction et du jeu. Il continuera sans doute à travailler pour achever de faire acquérir à sa voix toute sa force dans le medium, l'égalité, l'arrondissement, l'habile fusion de ses registres, et la flexibilité. Cependant la nature ne l'a pas appelé à remplir les rôles de l'opéra sérieux, et il ne devra point porter la toge de Licinius et de Titus.

Il ne peut non plus devenir un ténor rossinien, au moins dans le sens que le public allemand attache par habitude aux qualités de ce personnage, qu'il se représente exécutant éternellement des trilles, des roulades, points d'orgue, altérations de mesure, etc. etc. Ce n'est pas que sa voix manque d'une certaine souplesse et ne puisse se prêter au chant orné; mais son génie semble se plaire avant tout dans l'exécution d'une cantilène sentimentale et dans la chaleur poétique d'une romance ou d'un *chant* (*lied* [1]), et être appelé dans ce genre à une heu-

(1) Nous n'avons pas dans notre vocabulaire musical l'équivalent du mot *lied*, qui signifie bien quelquefois ce que nous entendons par chanson, mais plus souvent aussi veut dire le contraire. Les *lieder*, sans être aussi longs que les airs d'opéra, sont toujours l'expression complète d'une pensée, et sont traités avec développement. L'exécution en est d'ailleurs toujours à la portée du plus grand nombre : c'est ce qui rend ce genre de composition si heureusement populaire.

reuse originalité. Sa vocalisation est pure et sa prononciation est nette. Il lui reste encore à acquérir dans l'art de respirer et de proportionner l'émission de la voix aux nuances et aux dimensions des morceaux d'ensemble.

M. Haitzinger, météore sur l'horizon du chant allemand, se distingue par une étendue extraordinaire et une égalité toute particulière, depuis le *mi* grave jusqu'à la hauteur étonnante du *mi* aigu, et par une netteté, une élégance et une hardiesse qui rappellent souvent la manière de bravoure de Bellington, Campi, Becker et autres, par la pureté dans l'attaque et le soutien des intonations les plus difficiles, par une vigueur infatigable dans les airs, les duos, les récitatifs et les finales les plus bruyans de l'école moderne.

M. Haitzinger paraît, chante et triomphe. Il avait déjà fait d'excellentes études dans son art, et s'était fait un nom quand il parut pour la première fois sur la scène à Vienne. C'était à cette époque qu'était réunie dans cette capitale la troupe parfaite où l'on applaudissait les Nozzari, les Rubini, les Donzelli, les Lablache, Mme Mainvielle-Fodor, et surtout David, qui réunit toutes les extravagances à toutes les beautés du génie; époque où le public, enivré, jouissait avec tout l'enthousiasme qu'excitent de belles et originales nouveautés, des plus belles partitions de Rossini, et du *Freischutz* de Weber. Une pareille réunion de talens, une telle époque devaient exercer une influence marquée sur un jeune homme ardent et idolâtre de son art. Aussi M. Haitzinger est-il devenu le David allemand, avec cette différence que, n'ayant pas le génie de son modèle, il n'a pas non plus ses défauts ridicules. Il est, sans contredit, actuellement le ténor le plus *brillant* de l'Allemagne, et a donné la mesure la plus satisfaisante de son intelligence par la manière dont il a rendu les compositions du genre le plus opposé, ainsi que de son imagination et de sa méthode par la richesse de ses ornemens nouveaux, et qui, souvent, lui appartiennent en propre. M. Haitzinger possède un feu extérieur qui excite souvent l'admiration : il est complètement maître des dif-

férens passages des registres de sa voix, de telle sorte qu'il en dérobe la transition aux oreilles exercées. Sa manière est légère et nette; l'effet de son timbre argentin est irréprochable dans les ensembles, mais sa vocalisation est entachée d'une vice de dialecte, et son intérieur si calme qu'il peut réussir plutôt à exprimer avec son chant par l'intelligence les passions et les sentimens qu'à les éveiller dans l'ame de ses auditeurs. Toutes ses cantilènes doivent exciter les applaudissemens, mais pour un instant, et sans laisser d'impression durable. D'ailleurs, l'attention qu'il a donnée trop tard à sa tenue en scène, lui rendra toujours difficile la représentation dramatique.

(*La suite au numéro prochain.*)

NOUVELLES DE PARIS.

Les jeunes élèves de l'École Royale de musique ont donné leur second concert d'émulation devant un nombreux auditoire, le 22 de ce mois. Nous avons fait ressortir l'utilité de cette institution; mais pour qu'elle ait d'heureux résultats, il faut qu'il y ait véritablement *émulation*, c'est-à-dire désir de bien faire; et, je dois l'avouer, il ne m'a point semblé que ce désir fût bieu vif dans l'orchestre au dernier exercice. Les violons et les basses jouaient avec mollesse et négligence; les élèves qui s'étaient chargés des parties d'instrumens à vent étaient inattentifs, comptaient mal les pauses et faisaient de mauvaises rentrées; enfin, on remarquait en toute chose un laisser-aller condamnable. Que les jeunes gens y prennent garde! ils ont pris l'engagement de justifier leur titre d'élèves de l'École Royale, et de nouvelle génération du Conservatoire. Il faut du talent, ou du moins du zèle pour justifier cette prétention.

Deux ouvertures nouvelles ont été entendues dans ce concert : la première, qui est de M. Prévost, annonce des dispositions. Dans la seconde, M. This a montré une inex-

périence complète de la conduite d'un morceau de cette espèce et des règles de la modulation : son ouverture est en *ut* mineur ; il la promène ensuite de quinte en quinte en *sol*, en *re*, en *la* majeur, et revient au ton primitif par le même chemin. M. This ne sait point encore assez le matériel de l'art d'écrire pour se livrer à la composition : il faut qu'il étudie.

Un duo pour soprano et tenore, composé par M. Elwart, annonce plus d'acquit ; quant à M. Nargeot, auteur d'une cantate de *Moïse* et d'une scène d'*Herminie*, et à M. Millault, qui s'est essayé dans une scène de *Pyrame et Thisbé*, ils ont déjà du talent. Ce dernier a un sentiment des effets d'autant plus remarquable, qu'il n'avait jamais eu l'occasion d'entendre ce qu'il a écrit jusqu'ici.

Parmi les exécutans, MM. Frion et Dorus ont mérité les applaudissemens de l'assemblée, l'un dans un air varié pour la clarinette, l'autre dans l'accompagnement de flûte de la romance de M. Panseron, intitulée *Philomèle*.

Comme cela arrive souvent, le chant a été la partie la plus faible de la séance.

— Mme Mallibran a joué pour la dernière fois, mardi dernier, le rôle de *Desdemona*, et y a excité l'enthousiasme du public au point qu'elle fut demandée à grands cris pendant près de vingt minutes après la représentation. En vain Trévoux se présenta plusieurs fois pour annoncer que les réglemens s'opposent à ce qu'un acteur reparaisse à la demande du public : on ne voulut point l'entendre. Enfin, il fallut céder à des preuves si vives d'intérêt, et Mme Mallibran vint les recueillir en personne. Une foule de couronnes et de vers fut jetée sur le théâtre, et des applaudissemens bruyans et unanimes se firent entendre. Ainsi s'est terminé le cours de ces représentations qui laisseront une trace profonde dans la mémoire des amateurs.

— M. Édouard Bruguière, l'un de nos compositeurs de romances les plus renommés, vient de recevoir sa nomination de chanteur de la musique particulière du Roi.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Prague. Les élèves du conservatoire impérial de cette ville viennent de représenter *la Clemenza di Tito*, de Mozart, sur leur théâtre particulier. Le public a été charmé de l'exécution dont le fini est dû aux soins du directeur de l'établissement, M. Weber. L'ensemble des chœurs et de l'orchestre ont été particulièrement remarqués, et des applaudissemens unanimes ont été accordés à Mlle Beranek (*Vitellia*), Mlle Vogt (*Sesto*), et aux maîtres de chant Gordigiani (*Tito*) et Schnepf (*Publio*).

Naples. Ainsi que nous l'avons annoncé dans le dernier numéro de *la Revue*, *il Pirata*, de Bellini, a obtenu le plus grand succès au théâtre de Saint-Charles, le 30 mai dernier. Le roi a donné lui-même le signal des applaudissemens qui ont été prodigués à cette partition d'un élève du collége royal de musique. L'entrepreneur Barbaja avait fait préparer une des loges les plus spacieuses de cette vaste salle pour Zingarelli et pour ses amis, afin que le vénérable maître fût témoin du triomphe de son élève. Des larmes de plaisir ont coulé des yeux du vieillard pendant toute la représentation. Rubini, dont le talent a puissamment contribué au succès de l'ouvrage, a été rappelé sur la scène à la fin de la soirée, avec le compositeur.

Le succès obtenu par Mlle Sedlacek, dans ses dernières représentations, ont déterminé Barbaja à l'engager pour trois ans.

Gênes. Le peu d'effet de l'*Assedio di Corinto* (le Siége de Corinthe) de Rossini a produit sur le thâtre *Carlo Felice*, dans la soirée du 31 mai, doit être attribuée à plusieurs causes. La première est la connaissance que tous les spectateurs avaient de la partition du *Maometto*. Quant aux morceaux nouveaux que le compositeur y a ajoutés, ils avaient déjà été intercalés dans des ballets, ou arran-

gés pour la musique militaire, en sorte qu'ils étaient également connus.

La faiblesse de l'orchestre est la seconde cause du peu de succès qu'à obtenu cet ouvrage. La plupart des musiciens qui composent cet orchestre sont dépourvus de talent. Il est vrai qu'on y trouve un bon accompagnateur au piano (M. Granatelli), et des hommes de mérite, tels que M. Gambaro [1] pour la clarinette, Lasagna pour le basson, et les Milanais Sampietro pour le violon, Beccali pour le hautbois, Allari pour la flûte, Pessina pour le basson, et Bussi pour le violoncelle; mais que peuvent sept bons musiciens au milieu d'un mauvais orchestre? Les chœurs manquaient aussi d'ensemble et n'avaient pas été assez étudiés.

David et Verger étaient chargés des rôles qui ont été établis à Paris par Adolphe Nourrit et par son père. On a trouvé que ces rôles n'étaient point assez importans. David a chanté supérieurement son air du troisième acte. Les honneurs de la représentation ont été pour Mme Tosi et pour Tamburini, qui y ont déployé un talent supérieur. La cantatrice a transporté d'enthousiasme toute l'assemblée dans une cavatine de Paccini (*se fosse a me vicino*), dans l'air du deuxième acte, *Ah! se è ver che per la patria.* Tamburini n'a pas produit moins d'effet dans son air *Duce di tanti eroi*, et tous deux ont été vivement applaudis dans le duo du second acte. Donizetti avait ajouté une *cabalette* à ce duo.

Il paraît que la froideur du public a fait place à des dispositions plus favorables dans les représentations suivantes.

Bergame. L'opéra qui sera joué dans cette ville pendant la saison de la foire, est intitulé l'*Ilda d'Avenel*. Le *Libretto*, ouvrage de M. Gaetano Rossi, est ancien, mais la musique est nouvelle : elle est due à Nicolini, qui tenait autrefois une place honorable parmi les compositeurs italiens. Les principaux chanteurs seront la Bonnini, *prima*

(1) Le même qui a joué long-temps la partie de première clarinette au Théâtre Italien de Paris, avant que M. Beer occupât cet emploi.

donna assoluta, Bonoldi, *primo tenore assoluto*, Madame Festa, qui était la rivale de Mme Barilli, au Théâtre Italien de Paris, il y a vingt ans, et sa fille, qui annonce, dit-on, d'heureuses dispositions.

MILAN. Il n'est pas facile de décider si la nouvelle partition de Pacini; *I Cavalieri di Valenza*, qui a paru pour la première fois le 11 de ce mois, sur la scène du théâtre *Alla Scala*, a été bien accueillie du public. Aux précautions prises par le journaliste milanais, on serait tenté de croire que le succès a été médiocre, quoiqu'il donne beaucoup d'éloges à l'ouvrage; il rejette sur les défauts du libretto ceux que le musicien n'a pu éviter; il dit que jamais Pacini ne s'est montré plus exact observateur de la philosophie musicale que dans cette production, mais il est forcé de déclarer qu'on y trouve peu d'idées. Il y a quelque chose de naïf et de plaisant dans l'aveu qu'il fait qu'il y eut pendant le premier acte *une assez longue trève aux applaudissemens que le compositeur attendait*, trève qu'il faut attribuer, dit-il, au *lugubre* chant de joie *Venite... Gioite*, à la longueur du premier récitatif d'*Isabella*, dont les premières notes n'ont pas été entendues a cause du bruyant accompagnement de trombones et de trompettes que le musicien lui avait donné; à la même langueur qui règne dans la cavatine qui suit ce récitatif, et qui a de plus le malheur d'être une imitation d'un air de tenore de la *Nina*, de Pasiello; à la longueur du récitatif qui précède un duo; au peu de nouveauté de ce duo; à sa ressemblance avec une autre duo du *Crociato*, et à la répétition d'un *Fandango*, qui a nui au plaisir qu'aurait procuré une cavatine. La longueur du dernier mouvement de danse, dit le même journaliste, en excitant la mauvaise humeur des spectateurs, a rendu plus sensibles les ressemblances de l'adagio du finale avec le quintetto du *Crociato*, et avec la stretta du quartetti de *Bianco e Faliero*, et celles du motif suivant des guerriers, accompagné de tambour, avec le chœur des Grecs du *Siége de Corinthe*. L'article où il est rendu compte de l'effet de la partition de *J. Cavalieri di Valenza*, com-

mence cependant par : ces mots *Anche la giornata degli 11 fu una giornata di trionfo per Pacini !*

Un quatuor du second acte a fait plaisir, quoiqu'on y ait trouvé des réminiscences d'un trio de l'*Alessandro nell Indie* du même auteur. L'adagio d'un grand air précédé d'un solo de violoncelle, est d'un bon sentiment; mais on reproche à la seconde partie de cet air de sembler être écrite plutôt pour un instrument que pour la voix. Un chant de jeunes filles, précédé d'un solo de violon, a été aussi fort goûté. Mais en résumé tout cela paraît être trop peu de chose pour faire vivre long-temps un long opéra. Toutefois, avant de porter un jugement définitif, nous avons besoin de plus amples renseignemens, et de comparer les opinions.

Il paraît que c'est à Mme Méric-Lalande qu'il faut attribuer la plus grande part du succès de l'ouvrage; non-seulement elle a bien chanté, mais elle a porté au plus haut degré l'émotion des spectateurs. On a donné aussi des éloges à Winter et à Mme Ungher. Ces trois artistes ont été redemandés par le public après la pièce. Le compositeur a obtenu la même faveur.

Parmi les artistes qui ont coopéré à l'exécution du nouvel opéra de Pacini, on cite le virtuose Rolla, qui s'est montré encore jeune dans le solo de violon du chant des jeunes filles, et Merighi, qui a mérité des applaudissemens dans le solo de violoncelle placé avant l'air de Madame Ungher.

Des coupures ont été faites à la partition nouvelle dans les représentations suivantes.

Sanquirico, toujours Sanquirico, dit le journaliste milanais, s'est surpassé dans la merveilleuse vérité d'un combat naval, et dans la beauté d'une salle d'armes.

SOUSCRIPTION.

Méthode complète, théorique et pratique, pour le piano-forté, par J.-N. Hummel, maître de chapelle de la cour de Saxe-Weimar, chevalier de la légion-d'honneur, membre de plusieurs sociétés académiques, etc., etc.

Le piano-forté est un instrument qui a une telle importance dans le domaine de l'art musical, que la publication d'une Méthode rédigée par l'un des plus grands pianistes de notre époque est un événement qui doit intéresser non-seulement les personnes qui touchent le piano, mais encore tous les vrais amateurs de musique.

Les ressources qu'offre cet instrument au musicien bien organisé sont immenses; aussi a-t-il été cultivé par les plus grands compositeurs, qui l'ont tour à tour enrichi de leurs œuvres.

Les *Clementi, Cramer, Dussek* ont fait beaucoup pour l'avancement de l'exécution sur le piano; mais il était réservé à *M. Hummel* de le porter au plus haut degré de perfection.

Le talent colossal de M. Hummel, comme pianiste, compositeur et improvisateur, est au-dessus des éloges, et sa réputation est européenne; il a professé pendant vingt ans à Vienne, où lui-même avait été l'élève favori de *Mozart*, et de son école sont sortis la plupart des pianistes qui brillent maintenant en Europe.

La Méthode de M. Hummel, ouvrage important quant aux recherches et aux méditations dont elle a dû être l'objet, aura environ 400 planches; elle est le fruit des études de toute la vie de son célèbre auteur, qui a passé sept années à la rédiger. Elle paraîtra à *Paris*, *Vienne* et *Londres*, le 1er octobre 1828.

Elle sera gravée avec le plus grand soin, imprimée sur très beau papier, corrigée par l'auteur, ornée de son portrait, d'un *fac simile* de son écriture et de sa *copie mu-*

sicale, enfin, d'une notice sur sa vie et ses œuvres; chaque exemplaire sera livré broché avec une couverture imprimée sur velin de couleur.

L'ouvrage complet sera marqué 100 francs; MM. les souscripteurs ne paieront que 40 francs en recevant leur exemplaire.

Les personnes qui souscriront pour 12 exemplaires recevront le treizième *gratis*.

La souscription sera irrévocablement fermée le jour de la mise en vente.

On souscrit à Paris, chez l'éditeur A. Farrenc, rue des Petits-Augustins, n° 13.

Nota. Les lettres et envois de fonds devront être adressés franc de port à l'éditeur. Les personnes habitant la province qui désireraient recevoir leur exemplaire *franc de port par la poste*, devront ajouter 3 francs au prix de souscription.

M. Farrenc a l'honneur de prévenir MM. les amateurs qu'il publiera très incessamment un nouveau Concerto de piano de M. Hummel, et un nouveau Concerto pour le même instrument de M. F. Ries.

SUR L'OPÉRA-COMIQUE.

La crise où se trouve l'Opéra-Comique, depuis plusieurs mois, a fixé les regards du public sur ce théâtre intéressant. Chacun forme des vœux pour qu'un état de choses si contraire à la prospérité de l'art dramatique cesse bientôt, et surtout on désire que des mesures efficaces soient prises par l'autorité compétente pour qu'il ne se renouvelle plus. Mais les causes premières de pareilles crises sont-elles de nature à pouvoir être détruites par l'autorité ? Voilà ce qui est problématique. Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'Opéra-Comique éprouve des révolutions, des embarras, et qu'il est contraint à changer sa constitution pour pouvoir exister. Quelques détails sur l'histoire de ce genre de spectacle démontreront jusqu'à l'évidence la difficulté d'y maintenir un état de prospérité constante.

Il n'en est pas de l'Opéra-Comique comme de son aîné, qu'on appelait naguère le *grand Opéra*. Celui-ci a une origine unique et connue; mais l'obscurité environne les premiers essais des pièces composées de prose et de musique. Le théâtre où l'on joue maintenant ces sortes de pièces à Paris s'est formé de la réunion de plusieurs autres, et de grands obstacles se sont opposés à son existence à diverses époques.

L'examen de quelques manuscrits relatifs à la musique m'a fourni l'occasion de parler d'une espèce d'opéra-comique composé par un troubadour nommé Adam de le Hale (*Revue Musicale*, t. I, p. 10), sous le nom du *Jeu de Robin et de Marion*. Cette pièce, qui me paraît être la plus ancienne de ce genre, fut représentée à la cour du duc d'Anjou, roi de Naples, en 1285. Elle dut servir de modèle à beaucoup d'autres; aussi paraît-il certain que l'usage s'établit en France de jouer des farces où la musique était alternativement employée avec le dialogue

parlé. Le *Ballet comique de la Reine*, que Beaujoyeulx, musicien de Catherine de Médicis, écrivit pour les noces du duc de Joyeuse, en 1581, est un véritable opéra-comique. La musique qui entrait dans ces pièces consistait en contrepoint fugué pour les morceaux à plusieurs voix, en vaudevilles pour les airs, et en airs de danses de nos diverses provinces pour les divertissemens. Elles étaient entremêlées de tours de gibecière, de danses sur la corde et de pantomimes indécentes, qu'on exécutait sur des airs populaires qui étaient joués par les ménétriers de la confrérie de Saint-Julien.

Le goût parut s'améliorer un peu lorsque la première troupe de comédiens italiens, qui s'appelait *I Gelosi*, parut en France en 1577. Elle jouait aussi des pièces où la musique entrait comme intermède. Henri III l'avait attirée de Venise pour avoir un spectacle pendant la tenue des États de Blois. Elle coûta plus cher qu'on n'avait calculé, car elle fut prise par les huguenots; il fallut payer sa rançon pour jouir de ses talens. Elle ouvrit son théâtre à Blois, dans la salle même des États, au mois de février 1577. Il n'y avait qu'un prix pour toutes les places : il était d'un *demi-teston* (9 sous 9 deniers). Le 19 mai suivant, les mêmes comédiens eurent leur théâtre à Paris, rue des Poulies, à l'hôtel du Petit-Bourbon : ils prenaient quatre sous par personne. L'affluence des spectateurs fut prodigieuse; mais le parlement, ennemi de toute nouveauté, fit fermer la salle le 26 juin suivant. Ils obtinrent facilement des lettres-patentes qui les autorisaient à jouer; mais quand ils les présentèrent à l'enregistrement, ils furent déclarés (le 26 juillet) non-recevables dans leur demande. On leur défendit même d'en présenter de semblables à l'avenir, sous peine de dix mille livres parisis d'amende, applicables à la nourriture des pauvres; néanmoins, par ordre exprès du roi, ils recommencèrent leurs représentations dans les premiers jours de septembre. Les malheurs de la France, et les troubles qui agitaient particulièrement la capitale, les obligèrent bientôt à la quitter.

Quatre autres troupes se succédèrent en 1584, 1588,



1600 et 1623; mais elles ne firent que des séjours peu prolongés à Paris, et les jeux grossiers des confréries françaises continuèrent à amuser le peuple jusqu'en 1645, où le cardinal Mazarin fit venir de nouveaux comédiens italiens qui jouèrent à l'hôtel du Petit-Bourbon. Dans cette troupe se trouvait une cantatrice nommée Marguerite Bertolazzi, dont la voix douce et flexible attirait de nombreux spectateurs.

Les pièces qui étaient jouées par ces acteurs étaient presque toutes improvisées sur un canevas donné, moitié en italien, moitié en français, et les morceaux de chant qu'on y intercalait étaient tirés des opéras les plus en vogue en Italie. Les progammes de ces pièces ont été recueillis et publiés par Gherardi en 6 volumes in-8°. Les personnages sont toujours *le Docteur, Pantalon, Arlequin, Scapin, Scaramouche, Mezettin, Lelio, Silvia, Isabelle, Marinette* et *Colombine;* les acteurs n'étaient même connus du public que sous le nom des personnages qu'ils jouaient sur la scène.

De tous les compositeurs dont la musique s'introduisait dans ces pièces, Carissimi était le plus célèbre : c'est sur son style que Lully a formé le sien, et vraisemblablement les représentations des farces italiennes ont été fort utiles à son talent.

Diverses troupes succédèrent à celle qui avait été réunie par le cardinal Mazarin : l'une d'elles joua alternativement avec la troupe de Molière au théâtre du Palais-Royal. On y recevait quelquefois des chanteurs français, lorsqu'ils avaient quelque mérite; c'est ainsi qu'Élisabeth Danneret débuta avec succès, en 1694, dans le divertissement qui avait pour titre *le Départ des Comédiens*. Elle épousa Gherardi; mais après la mort de son mari, elle passa à l'Opéra.

Le 4 mai 1697, le lieutenant général de police d'Argenson, muni d'une lettre de cachet, se rendit au théâtre de l'hôtel de Bourgogne, qui était celui des Italiens, et y fit mettre les scellés, tant sur les portes des rues Mauconseil et Française, que sur les loges des acteurs; il fut en même

temps défendu aux comédiens de se présenter pour continuer leurs représentations, le roi ne voulant plus les avoir à son service. Il paraît que le confesseur de Louis XIV, qui était jésuite, avait exigé de lui la suppression de ce théâtre. Par suite de cette mesure, les habitans de Paris furent privés d'un spectacle qui, pendant cinquante-deux ans, les avait amusés. Les acteurs retournèrent en Italie, et avec eux disparut la bonne musique.

Cependant le goût qu'on avait en France pour les pièces mêlées de prose et de chant subsistait toujours. Outre le théâtre Italien, il y avait depuis long-temps à Paris un spectacle de ce genre qui se tenait aux foires Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide : on lui donnait le nom d'*Opéra-Comique*. Les pièces n'étaient point improvisées sur des canevas donnés, comme c'était l'usage au théâtre Italien; on jouait à l'Opéra-Comique des farces écrites entremêlées de vaudevilles. Dès 1661, on avait représenté à la foire Saint-Germain une pastorale intitulée *l'Inconstant vaincu*, qui était remplie de couplets et de danses. Cela s'appelait communément *la Comédie en chansons*. Après le départ des comédiens italiens, deux entrepreneurs du spectacle forain, nommés Alard et Maurice, voulurent profiter d'une circonstance qui leur paraissait favorable pour perfectionner les pièces qu'ils faisaient représenter; en 1698, ils donnèrent une comédie mêlée de vaudevilles, de danses et de jeux de machines, intitulée *les Forces de l'Amour et de la Magie*. Le public y courut en foule; mais l'administration de l'Opéra fit de si vives représentations sur le dommage que lui causait cette nouveauté, que le roi rendit une ordonnance qui interdisait aux entrepreneurs le droit de faire chanter leurs acteurs, et qui bornait leur orchestre à *quatre violons sans hautbois*. Alard et Maurice n'imaginèrent rien de mieux, pour sauver leur spectacle, que de faire imprimer les couplets sur des feuilles volantes qu'on distribuait aux spectateurs. Quand venait le moment où il fallait chanter, on voyait s'élever un grand écriteau au bout d'une perche, qui indiquait les premiers mots des couplets et l'air connu,

les violons donnaient le ton, et tous les spectateurs se mettaient à chanter ces mêmes couplets que les acteurs ne pouvaient dire. Tout cela était barbare; mais c'était le résultat du système de restriction dont on a toujours eu la manie en France pour ce qui concerne les spectacles.

De pareilles choses ne pouvaient être tolérées long-temps par le public; il finit par s'ennuyer de changer sa condition de spectateur contre celle d'acteur, et s'éloigna d'un spectacle que son goût réprouvait. L'embarras des entrepreneurs était extrême. Enfin, Catherine Vanderberg, qui avait le privilége des spectacles forains, fit un traité avec l'Opéra (le 28 novembre 1716), par lequel elle avait la permission exclusive de donner, pendant la durée des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des pièces mêlées de chant, de danses et de symphonies, pendant quinze ans, moyennant 35,000 livres par an; ce qui fut confirmé par arrêt du conseil, en date du 15 février 1717.

Dans le même temps, le duc d'Orléans, régent du royaume, rappela les comédiens italiens; et, jusqu'à ce que le théâtre de l'hôtel de Bourgogne fût réparé, il leur permît de jouer à celui du Palais-Royal. La troupe avait été formée par Louis Riccoboni, qui présenta, au nom de ses camarades, une requête au prince, *pour que le libre usage des sacremens leur fût accordé, comme ils l'avaient en Italie.* Le 18 mai 1716, le spectacle s'ouvrit par l'*Heureuse Surprise, au nom de Dieu, de la Vierge Marie, de saint François-de-Paule, et des Ames du purgatoire.* L'assemblée fut très nombreuse, car la recette fut de 4,680 livres. Il ne fut point permis à ces comédiens de mettre de la musique et des danses dans leurs pièces, mais seulement dans les divertissemens qui y étaient joints. Toujours le système des restrictions!

C'est de cette époque que date l'organisation de la comédie italienne en société. Le 27 octobre 1719, les clauses du contrat furent stipulées pardevant notaire : il fut déclaré que les dépenses de l'établissement montaient à *cent mille livres*; que cette somme ayant été empruntée et payée sur le produit des représentations, pour éviter toute con-

testation entre les nouveaux acteurs et les anciens, il convenait d'établir une règle invariable à l'instar des comédiens français. A cet effet, on déclarait que les dépenses de l'établissement demeureraient réduites à la somme de 96,000 livres. Les acteurs et actrices étant au nombre de douze, il fut arrêté que chacun serait considéré comme ayant fait une avance de *huit mille livres*, dont il serait remboursé deux mois après sa retraite, sans aucun intérêt; qu'après ce temps, il serait libre au comédien ou à ses héritiers de laisser les 8,000 livres, dont l'intérêt serait payé au denier 20 (5 pour 100), ou de demander le paiement du capital, auquel tous les acteurs et actrices seraient obligés solidairement. Il fut en outre convenu que l'acteur qui remplacerait celui qui serait retiré ou mort, serait tenu de payer la somme de 8,000 livres, qui lui serait également remboursée dans le cas de retraite, et que si l'acteur nouveau ne pouvait faire ces fonds, il serait obligé d'en faire l'intérêt à la société sur la moitié de sa part qui lui serait retenue, et qu'il acquitterait le principal sur l'autre moitié de sa part.

Pour assurer l'exécution de cet acte de société, les comédiens italiens le firent homologuer par arrêt du parlement, rendu le 13 décembre 1719. Aucun changement n'y fut apporté jusqu'au 7 avril 1741, époque où il en fut fait un autre.

Plusieurs choses remarquables résultent de cet acte : la première, c'est que la société du Théâtre-Italien, aujourd'hui l'Opéra-Comique, remonte à plus d'un siècle, et que, dès le commencement, elle fut régulièrement constituée, puisqu'elle eut un fonds social assez considérable même pour couvrir les dépenses de l'année. Or, il est remarquable que de pareils actes se sont succédés sans interruption jusqu'à ce jour, qu'il y a possession séculaire, et que les engagemens de cette société ont toujours été fidèlement remplis. C'est cependant une existence si respectable que l'on a vu attaquer par une usurpation violente, il y a près d'un an, et qui est encore compromise en ce moment par des causes étrangères non moins iniques.

Un autre fait, qui n'est pas moins digne de remarque, c'est que la totalité des dépenses annuelles n'est calculée, dans l'acte qui vient d'être rapporté, qu'à la somme de *quatre-vingt-seize mille livres!* Or, si l'on se rappelle que l'on faisait déjà en 1717 des recettes de près de *cinq mille livres*, on est tenté de croire que les comédiens sociétaires devaient partager des bénéfices très considérables; mais il faut remarquer que leur théâtre restait fermé pendant le carême, aux rogations, à toutes les fêtes de l'année, qui étaient alors très nombreuses, et que les maladies, décès ou anniversaires de tous les princes de l'Europe étaient aussi des causes de clôture; en sorte qu'on ne donnait pas beaucoup plus de cent cinquante représentations par an, qui ne pouvaient être calculées à plus de 1,500 livres. Le produit était donc de 225,000 livres, d'où il fallait soustraire *quatre-vingt-seize mille livres* pour les frais. Le bénéfice net était de 129,000 livres, et pour chaque acteur de *dix mille livres* environ, ce qui était considérable alors.

En 1721, l'entrepreneur de l'Opéra, au mépris du traité qu'il avait fait pour quinze ans avec Catherine Vanderberg pour la cession du privilége de l'Opéra-Comique, traita d'un second privilége avec La Lause, pour le prix de 6,000 livres par an, et le 9 août de la même année, il en accorda un troisième à Francisque, qui éleva aussi son théâtre à la foire; mais à peine les dispositions de ces nouveaux entrepreneurs furent-elles faites, que les comédiens français et italiens, jaloux des succès qu'obtenait l'Opéra-Comique, obtinrent la suppression de ce genre de spectacle. On voit que ce n'est pas d'aujourd'hui que datent la rivalité des théâtres, et les cris qui s'élèvent contre leur multiplicité.

Les comédiens italiens, persuadés que le succès des théâtres de la foire était la conséquence de leur emplacement, transportèrent leur spectacle au théâtre de l'Opéra-Comique, à la foire Saint-Laurent; mais ils n'y firent pas fortune, et furent contraints de l'abandonner pour retourner à l'hôtel de Bourgogne. Cet échec les rendit plus

traitables envers le spectacle qu'ils considéraient comme leur rival. Une compagnie se présenta pour ouvrir un nouveau théâtre d'Opéra-Comique, en obtint le privilége en 1724, et fit l'ouverture de son spectacle le 25 juillet de la même année. Le Sage, Dorneval et Fuselier firent la fortune de ce théâtre par des pièces remplies d'esprit et de gaîté. Cette époque est aussi remarquable par l'usage qui s'établit de composer des airs nouveaux pour chaque pièce au lieu des vaudevilles connus dont on s'était servi jusqu'alors. Un musicien, nommé de Gilliers, fut le premier qui essaya cette nouveauté dans un prologue intitulé : *Les Dieux à la Foire*, qui fut représenté le 22 septembre 1724.

La mort du régent, arrivée le 23 décembre 1723, changea la position des comédiens italiens, car ils furent autorisés à prendre le titre de *Comédiens ordinaires du Roi*, et une pension de quinze mille livres leur fut accordée, sous la condition qu'ils seraient soumis à la surveillance des premiers gentilshommes de la chambre du Roi. Ce fut là l'origine des malheurs qu'ils éprouvent maintenant. D'abord les premiers gentilhommes n'ont désiré d'exercer leur autorité sur les théâtres que pour satisfaire les habitudes de libertinage qui étaient alors du bon air; aujourd'hui c'est autre chose. Les quinze mille francs qu'ils obtinrent du roi donnèrent aussi lieu à une institution qui est une des causes de leur ruine; je veux parler des pensions pour les acteurs retirés qui datent de cette circonstance.

Les succès de l'Opéra-Comique allaient toujours en augmentant; la musique s'y perfectionnait et devenait d'un meilleur style. Au lieu des quatre violons auxquels nous avons vu que son orchestre était borné autrefois, il y en avait alors huit, avec plusieurs basses, un hautbois, une flûte, un basson et deux cors. On ne se bornait pas seulement à lui faire accompagner des couplets de vaudeville, les danses et les pantomimes des divertissemens obligeaient souvent cet orchestre à jouer des symphonies et des ouvertures. Tout cela était plus léger, plus vif que la musi-

que de l'Opéra. Aussi voyait-on la foule se précipiter au Théâtre de la Foire, tandis que les Théâtres Français et Italien étaient souvent dans la solitude. En 1734, un nommé Ponteau devint entrepreneur de l'Opéra-Comique, et le prit à bail directement de l'Opéra, moyennant quinze mille livres par an, sept mille cinq cents livres pour chaque foire. Un homme beaucoup plus habile que ses prédécesseurs, Monnet, s'en chargea en 1743, et n'épargna rien pour lui donner un nouvel éclat; mais la jalousie que firent naître ses succès causa sa ruine, les comédiens français et italiens parvinrent à le faire supprimer en 1744. Cependant, sur les représentations du bureau de la ville, il fut rétabli en 1752. Ce qu'il y eut de plaisant, c'est que pour satisfaire les acteurs des Théâtres Français et Italiens on défendit à Monet de faire parler ses acteurs; il fit mettre en couplets toutes ses pièces nouvelles; mais aussitôt l'Opéra jeta les hauts cris. Peu s'en fallut qu'on ne défendît aussi aux pauvres acteurs forains dechanter. Le ridicule était cependant trop évident : on finit par affranchir l'Opéra-Comique de toutes ses entraves.

C'est dans cette année 1752 que parurent en France les bouffons italiens, qui firent entendre pour la première fois dans ce pays les intermèdes et les opéras bouffes de Pergolèse et des autres grands maîtres italiens de cette époque; le ravissement d'une partie des amateurs fut inexprimable. On verra dans un autre article quel fut l'effet de cette révolution musicale sur la forme de l'Opéra-Comique français, et sur la destinée de ce genre de spectacle.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Première représentation de la Casa nel Bosco,

OPÉRA BUFFA EN UN ACTE,

MUSIQUE DE M. NIEDERMEYER.

Si les *dilettanti*, qui ont paru goûter si peu de plaisir à écouter la musique de M. Niedermeyer, avaient su que ce jeune artiste est aimé et protégé par Rossini, et que le *maestro* par excellence estime son talent, ils auraient sans doute manifesté plus d'empressement pour entendre son ouvrage, et surtout ils auraient montré moins de mauvaise humeur pendant qu'on l'exécutait ; mais aussi, il faut en convenir, c'est un véritable guet-à-pent que d'obliger les gens à aller juger de la musique dont l'auteur est inconnu, et sur laquelle on n'a aucune tradition. En pareille circonstance, il faut s'en rapporter à son goût, à son jugement, sans que l'autorité d'un nom fasse connaître si l'on peut applaudir avec sécurité et sans se compromettre; cela est fort désagréable! Les compositeurs ne devraient jamais donner d'opéras avant d'avoir fait leur réputation ; ils éviteraient par là bien des tortures à de pauvres *dilettanti* qui ne peuvent avoir de jouissances musicales qu'autant que leur conscience est en repos.

Qu'on ne croie pas que je plaisante. La salle était vide à la première représentation de *Casa nel Bosco;* non qu'il y eût indifférence dans le public pour une nouveauté : la chose n'est pas assez commune parmi nous pour qu'on en soit fatigué. Mais la prudence exigeait qu'on n'allât pas compromettre son goût par des applaudissemens maladroits, ou par une opposition qui serait peut-être dé-

mentie quelques jours après. Quelques oisifs du balcon avaient seuls affronté le danger; ils ont dû en avoir beaucoup de regret; car leurs *chut* n'ont pu empêcher le reste des spectateurs d'applaudir avec chaleur, et de manifester au jeune musicien la satisfaction qu'ils éprouvaient de son premier essai. Dans leur dépit, nos gens du bon ton n'ont trouvé d'autre ressource que de faire une prudente retraite. Il n'est resté dans la salle que ces robustes amateurs qui aiment la musique pour elle-même, et qui l'applaudissent de quelque part qu'elle vienne, pourvu qu'elle soit bonne.

Le *libretto* de *la Casa nel Bosco* n'est autre que celui de l'Opéra-Comique, intitulé : *les Deux Mots*, ou *une Nuit dans la Forêt*. Ces deux pièces diffèrent seulement par le système qui est musical dans l'opéra italien, et qui est le contraire dans la pièce française. Il n'entre point dans la tête d'*un poeta* qu'on puisse faire un opéra où la *prima donna* ne chante pas. Il faut convenir que c'est en effet une idée bizarre qui n'a pu venir que dans la tête d'un faiseur d'opéras-comiques français, dans un temps où la musique n'était considérée que comme un accessoire. La grace que l'actrice mettait à dire *Deux Mots* était tout ce que voyait Marsollier; ce n'est pas à ces mignardises que s'arrêtent les Italiens. Aussi la pièce nouvelle du Théâtre-Italien est-elle bien coupée pour la musique, quoiqu'elle n'ait rien perdu de son intérêt. Le silence que doit garder la jeune fille devant ses oppresseurs, n'empêche pas qu'elle n'ait une scène de monologue où on lui a placé un air. Une scène où elle révèle au valet de l'officier le danger qu'il court, a fourni l'occasion d'un duo plein d'effet; et enfin le moment du repos n'a point été un obstacle à un quartetto où elle chante en *aparté*. Tout cela ne détruit point la vraisemblance dramatique. Les autres parties du drame ont été disposées de la même manière, pour donner lieu à des morceaux de situation.

M. Niedermeyer, auteur de la musique de cet ouvrage, est, dit-on, très jeune. Son père, professeur de musique à Genève, ayant remarqué ses heureuses dispositions, l'en-

voya à Naples pour les développer. Il y fit la connaissance de Rossini, qu'il intéressa par son enthousiasme pour son art et par sa modestie ; il en reçut des conseils sur ce qui concerne la composition de la musique dramatique. Si l'on ne m'a point induit en erreur, M. Niedermeyer a écrit pour un des théâtres secondaires de Naples un opéra en un acte qui eut quelque succès. Celui qu'il vient de donner (*la Casa nel Bosco*) est une production de ses premières années ; il l'a retouchée pour la mettre en état de paraître devant le public de Paris.

La musique de M. Niedermeyer appartient plus à l'école allemande qu'à l'italienne ; Mozart est évidemment le compositeur dont la manière est le plus en harmonie avec son goût ; car on trouve à chaque instant dans son opera des formes harmoniques analogues à celles que ce grand musicien affectionnait. Toutefois l'auteur de *la Casa nel Bosco* ne se borne point à être imitateur. Son sentiment dramatique est très bon ; il comprend bien les effets de scène, et il sait réunir les formes du chant italien à celles de la vigoureuse harmonie germanique. Son instrumentation est élégante ; ses instrumens à vent surtout sont bien disposés. Mais il use trop souvent des progressions de septième dominante pour moduler ; il résulte de la monotonie du retour fréquent de ce moyen. Je lui conseille aussi de couper quelques-unes de ses cadences finales et de ses strettes, qu'il répète toujours deux fois, ce qui paraît long et froid.

L'introduction, le trio qui suit, le duo chanté par Mlle Blasis et Zuccoli, et l'air de ce dernier, sont des morceaux distingués. Le quatuor est bien jusqu'à l'*allegro* final ; mais ce dernier mouvement manque d'effet et gâte le commencement du morceau. Dès ce moment, M. Niedermeyer me semble s'être refroidi, car les autres morceaux, et notamment l'air de Donzelli, sont faibles. Je ne sais si le mauvais effet des dernières scènes tient à leur exécution ridicule ; mais je sais qu'il serait nécessaire ou de rendre cette exécution meilleure, ou de refaire toute cette partie.

Cet essai du talent d'un jeune compositeur a été ap-

plaudi et méritait de l'être ; l'auditoire n'a pas exigé d'un artiste sans expérience tout ce qu'il demande à des talens formés ; il s'est souvenu que Mozart a débuté par *Mithridate* et *Lucio Silla*, qui ne promettaient pas *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, ni *la Flûte enchantée*, et que l'on n'aurait pas prévu le génie de l'auteur du *Barbier*, d'*Otello* et de *Moïse*, dans *la Cambiale di Matrimonio*, ni dans *la Scala di seta*. *La Casa nel Bosco* n'est point un ouvrage du premier ordre ; mais c'est un chef-d'œuvre en comparaison des *Pastorella feudataria* et autres productions de même force de Vaccai et consorts.

M[lle] Blasis a dit assez heureusement quelques passages de son rôle ; mais elle a chanté faux en beaucoup d'autres endroits. Cette cantatrice, loin de faire des progrès, semble se négliger davantage chaque jour. Pourquoi cela? Serait-elle découragée? elle aurait tort. Elle possède une voix assez jolie pour arriver à bien chanter, si elle veut s'en donner la peine. Qu'elle se confie aux soins de M. Banderali, et qu'elle suive ses conseils, elle se distinguera bientôt.

Donzelli a eu de bons momens, mais il crie trop : c'est dommage ; car il est rempli de chaleur et d'énergie. Quant à Zuccoli, je ne sais qu'en dire : il a de la voix et ne manque pas d'une certaine expérience acquise ; cependant il ne produit point d'effet. Je ne sais si je me trompe ; mais, à son air de mollesse, je soupçonne qu'il ne s'élèvera jamais au-dessus du point où il est arrivé.

M[me] Rossi est incapable de se tirer du rôle de l'hôtesse dont elle est chargée ; n'étant point musicienne, elle manque toutes ses entrées dans les morceaux d'ensemble : cela lui est arrivé sept ou huit fois dans la pièce nouvelle, sans qu'elle ait pu se remettre ensuite.

Les brigands étaient bien habillés et représentaient à merveille ceux qu'on trouve en Italie ; mais il est impossible de jouer plus mal qu'ils ne l'ont fait dans la dernière scène. En somme, l'exécution a été mauvaise.

— C'en est fait, les amateurs ne jouiront plus du beau talent de M[me] Mallibran : elle a donné, mardi 1[er] juillet, sa

représentation de retraite, et va, dit-on, aller à la campagne pour y prendre du repos pendant quelques mois.

Cette représentation, qui était à son bénéfice, avait attiré la foule des amateurs. Elle se composait du premier acte du *Barbier*, dans lequel on avait intercalé la leçon de chant, et des deux derniers actes d'*Otello*, en sorte que la même soirée a présenté cette étonnante cantatrice sous deux aspects très différens, celui de la vive pupille de Bartholo, et celui de la sensible *Desdemona*. Dans ces deux rôles, elle a excité au plus haut point l'enthousiasme de l'auditoire. Jamais elle n'a mieux joué; jamais son chant n'a été plus parfait. Une partie des spectateurs a demandé à grands cris l'air français *Non, je ne veux pas chanter*, dans la leçon de chant; les autres insistaient pour qu'elle dît la cavatine de *Tancredi, Di tanti palpiti* : c'est ce dernier morceau qu'elle a choisi et qu'elle a chanté à ravir. La perfection de son jeu et de son chant, dans le rôle de *Desdemona*, a excité les plus vifs transports. Redemandée à grands cris après la représentation, elle se refusait à paraître; mais Donzelli l'a entraînée sur la scène, où les bouquets et les couronnes sont tombés au nombre de *soixante-douze*, à ce que m'a dit mon voisin, qui m'a paru un homme très exact.

J'oubliais de dire que cette représentation a offert une nouveauté : au lieu de poignarder Desdemona sur son lit, Otello l'a tuée dans ses bras, elle est tombée sur la scène, et il a jeté son manteau sur elle.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Londres. Le programme du concert donné à Argyll-Room, par MM. Welch et Bochsa, est une preuve évidente de la nullité à laquelle on peut réduire la musique. Tout ce qu'il y avait de passable était de ces morceaux qu'on a entendus partout. Quant au reste (excepté toute-

fois un solo exécuté par M. Vogt), tout était absolument mauvais. L'orchestre était composé en partie des musiciens du concert de Vaughan : on peut se faire une idée de l'exécution.

La lettre suivante se trouvait dans la Gazette du 12 courant :

« Monsieur,

« M. Bochsa ayant annoncé que *tout* l'orchestre de la « Société Philarmonique lui prêterait son secours pour son « prochain concert, les directeurs de cette société désirent « démentir ce fait ; permettez qu'ils empruntent l'organe « de votre journal.

« *Signé* W. Watts. »

Quelques personnes ont blâmé les directeurs de la Société Philarmonique d'avoir publié cette lettre : il nous semble cependant[1] qu'ils ont agi prudemment, et qu'il était de leur devoir de ne point laisser s'accréditer un mensonge. M. Bochsa n'avait point obtenu la promesse de MM. F. Cramer, Weichsel, de Bériot, Mountain et autres, qui font partie de l'orchestre de la Société Philarmonique, et qui en sont certainement la meilleure partie : il n'avait donc pas le droit d'annoncer la *totalité* de l'orchestre. Enfin, comme représentant la Société, les directeurs étaient fondés à déclarer que les membres de cette assemblée ne voulaient avoir aucune relation avec un individu tel que M. Bochsa.

Un jour ou deux après la publication de la lettre de M. Watts, Bochsa adressa une note au *Morning-Post*, dans laquelle, avec l'effronterie d'un homme qui a renoncé à tout sentiment de honte, il essayait de tourner en ridicule trois respectables professeurs, trois *hommes honnêtes*, MM. Dance, Latour et Neate, seulement parce qu'ils sont comptés au nombre des directeurs de la Société Philarmonique. Il ignorait sans doute qu'il leur rendait hommage, car les injures d'un tel homme sont honorables autant que ses louanges sont à redouter.

(1) C'est le rédacteur de l'*Harmonicon* qui parle.

On a donné le 14 juin un concert chez le Roi, au palais de Saint-James. Les exécutans étaient presque tous étrangers : c'était Mlle Sontag, Mmes Caradori, Schutz et Stockhausen; et MM. Braham, Schutz, Curioni, Torri, Pellegrini, Zuchelli et Debegnis. MM. Pixis et Scappa tenaient le piano, et MM. Lindley et Dragonetti accompagnaient. Le programme était composé ainsi qu'il suit :

Ah! Guardate, quintetto du Turc.

Air du Freischütz, chanté en allemand par Mlle Sontag.

Se tu m' ami, duo d'Aureliano, chanté par Mmes Stockhausen et Schütz.

Signor, una parola, de la Cenerentola.

Romance tyrolienne, par Mme Stockhausen.

Air de Nicolini, chanté par Mme Caradori.

Papataci, trio de l'Italiana in Algeri.

Cielo, il mio labro inspira, quartetto de Rossini.

Se fiato in corpo avete, duo *del Matrimonio segreto*, de Cimarosa, chanté par MM. Debegnis et Zuchelli.

Une scène du Freischutz avec des paroles anglaises, chantée par M. Braham.

Air varié de Rode, chanté par Mlle Sontag.

Jo diro, trio de Fioravanti, chanté par Mmes Sontag, Stockhausen et M. Debegnis.

Le Roi a paru très satisfait de ce concert; il s'était placé près du piano, et n'a point cessé de prêter la plus grande attention. Pendant la soirée, S. M. s'est entretenue avec plusieurs artistes, et leur a adressé à chacun un compliment dans leur langue. Le trio de *Papataci* est le seul morceau qu'il ait fait recommencer; il désirait, dit-on, entendre une seconde fois l'air varié de Mlle Sontag; mais, par égard pour les autres cantatrices, il a réprimé ce désir.

C'est une chose assez digne de remarque que, dans un temps où l'on pense que l'Italie seule fournit de bons chanteurs, les quatre cantatrices qui faisaient les honneurs de cette soirée étaient Allemandes.

Le cinquième concert de la Société Philarmonique, qui fut donné le lundi 28 avril, se composait de la symphonie pastorale de Beethowen; d'un duo de Rossini, chanté par

Mmes Caradori et Zuchelli; d'un morceau concertant pour l'*Æol-Harmonica* et deux guitares, exécutés par messieurs Schutz; d'une scène d'*Eduardo e Cristina*, de Rossini, chantée par Mme Brambilla; une ouverture qui n'avait jamais été exécutée, composée par M. J. Henry Griesbach, terminait la première partie. La seconde contenait la symphonie en *mi* bémol de Mozart; un duo de *Tancredi*, chanté par Mmes Caradori et Brambilla; une fantaisie de M. de Bériot, exécutée par l'auteur; d'un air de *la Cenerentola*, chanté par Zuchelli; et enfin de l'ouverture des *Deux Journées*, de Chérubini. L'orchestre était dirigé par MM. Spagnoleta et Attwood.

La symphonie pastorale gagne beaucoup à être entendue plusieurs fois; mais il serait nécessaire qu'elle fût un peu abrégée, particulièrement dans l'*andante*, qui dure au moins un quart-d'heure. Quoique ce morceau renferme de grandes beautés, il n'est point d'auditeur, quelque fanatique qu'il soit, qui ne convienne qu'il est un peu long. Pourquoi n'y ferait-on pas quelques coupures pour le rendre populaire [1]? N'a-t-on pas plusieurs fois porté la main sur les beaux opéras de Mozart? Ne supprime-t-on pas même assez souvent tel ou tel morceau d'un opéra lorsqu'on le juge convenable? Pourquoi donc ne pourrait-on pas se permettre de retrancher la répétition de quelques passages un peu trop souvent ramenés, si l'ensemble du morceau ne pouvait que gagner à ce léger changement? Cette belle symphonie plairait alors à toutes les oreilles, et ne trouverait plus de censeurs.

La symphonie en *mi* bémol de Mozart est si bien connue et si généralement admirée, qu'il est superflu de parler de la manière admirable dont elle a été exécutée, et de l'enthousiasme qu'elle a excité. La musique d'un genre si supérieur jouit d'un grand avantage aux concerts de la Société Philarmonique et aux anciens concerts. Là, la mode n'exerce aucune influence; jamais on ne s'informe de la date de ce qui est bon; les morceaux célèbres sont

(1) Tout ceci est extrait de l'*Harmonicon*, journal musical anglais.

exécutés chaque année une ou deux fois, et toujours ils sont écoutés avec un nouveau plaisir.

L'ouverture de M. Griesbach ne manque pas de mérite; on y trouve quelques modulations heureuses; l'instrumentation est bien faite, mais on peut lui reprocher d'être un peu trop bruyante, et de manquer de clarté dans les idées.

L'ouverture des *Deux Journées*, que l'orchestre a fort bien exécutée, a produit beaucoup d'effet. M. de Bériot a obtenu un succès d'enthousiasme. Sa musique est d'une simplicité élégante, et il l'exécute avec tant de goût et de charme, son intonation est si juste et si pure, qu'il a obtenu des suffrages unanimes et qu'il a été applaudi avec fureur à plusieurs reprises. Il n'en a pas été de même pour la concertante sur l'*æol harmonica*. Ce morceau a complètement échoué. Il faut avouer franchement que ce petit instrument à vent, comme son nom l'indique, dont les sons, bien qu'agréables, sont trop faibles pour se répandre dans une salle d'une grande étendue, n'est nullement approprié à un grand concert; car il n'est destiné qu'à exécuter un chant auquel on ajoute quelquefois quelques notes de basse. Il est accompagné par deux guitares très bien jouées par M. Schulz et son fils cadet. L'aîné joue l'*æol harmonica*. Ces trois estimables artistes doivent produire un effet très agréable dans un salon; mais ceux qui les ont engagés à se faire entendre au concert philharmonique les ont induits en erreur. On dit que plusieurs directeurs se défendent d'avoir donné leur voix dans cette affaire; mais cette excuse n'est point admissible, puisqu'en négligeant cette partie de leurs devoirs, ils ont placé une famille honnête dans une position extrêmement pénible. La partie vocale du concert était si médiocre qu'il est inutile d'en parler.

— Les concerts à bénéfice ont été multipliés à l'excès dans la saison qui finit en ce moment à Londres; on en peut juger par la récapitulation suivante :

Le 18 avril, concert de M. Lindley à *Argyll Room*. Cet excellent violoncelliste y a joué un trio de Corelli avec son

fils et M. Dragonetti, le premier des contrebassistes de l'Europe, et une symphonie concertante pour violon et violoncelle avec M. Mori. M. Cramer y a fait entendre pour la première fois sa nouvelle fantaisie, *The banks of the Liffey*.

Le 21, concert de M. Moschelès dans la même salle. L'affluence y fut si grande qu'on fut obligé d'admettre une partie du public dans l'orchestre; la chaleur était insupportable dans toute la salle. Moschelès s'y est fait entendre dans un sestetto de sa composition, dans une fantaisie qu'il a intitulée *Anticipations of Scotland,* et dans une autre fantaisie sur l'air de *la Sentinelle*. Un solo pour la harpe supérieurement exécuté par M. Labarre, et une fantaisie pour le hautbois où M. Vogt a déployé tout son talent, ont complété la partie instrumentale. Mlle Sontag y a chanté l'air de Mercadante qu'elle a fait entendre souvent dans les concerts à Paris.

Le 25, concert de M. et Mme Knyvett. Presque tout l'orchestre du concert de l'ancienne musique y assista, et l'exécution fut très satisfaisante; mais l'auditoire était peu nombreux.

Le 30, concert de Mlle Sontag. Elle s'y est fait entendre dans son air éternel de Mercadante et dans l'air de Freischütz, *Wie nachte mir der Schlummer*. M. Pixis a joué dans la même soirée sur la cavatine de Rossini, *Ecco ridente il ciel,* et une grande marche pour deux pianos avec M. Moschelès.

Le 1er mai, concert de miss Hinckesman, où rien ne fut passable.

Le 2, concert de M. Greatorex. Le choix de la musique qu'on y a exécutée était fort bon; on y a entendu Nicholson, Braham, Mmes Pasta, Wilkinson et Caradori.

Le concert de M. Cramer eut lieu à *Hannover-Square,* le 5 mai. Cet artiste distingué se fit entendre d'abord dans ses *Réminiscences d'Angleterre,* et ensuite dans un duo de Moschelès qu'il exécuta avec sa nièce, fille de M. F. Cramer, le violoniste.

Enfin on a eu le concert de M. Anderson le 7 mai, celui

de M. Vaughan le 9, celui de De Begnis le 12, celui de Rovedino le 13, celui de M. Cipriani-Potter le 14, celui de Nicholson le 16, celui de M. Bellamy, où M. de Beriot joua supérieurement un concerto de violon, le même jour, et celui de M. Spagnoletti le 19.

Carlsruhe. On a exécuté dans l'église paroissiale de cette ville une messe solennelle pour célébrer l'anniversaire de la naissance du grand-duc. C'était une nouvelle composition de M. Brandell, directeur de la musique. Ce qu'il y a d'étrange dans cette circonstance, c'est que cette messe, écrite à grand orchestre sur des paroles latines, a été chantée par les grenadiers de la garde du grand-duc.

Moscou. L'Opéra italien est ici en grande faveur; le directeur, M. Morini, est un homme fort actif et qui n'est pas dépourvu de mérite ; il a réuni quelques bons acteurs. Les plus remarquables sont Mmes Anti et Tegil, et MM. Peruzzi, Monari et Tosi. La plupart des opéras représentés sur ce théâtre sont de Rossini. Les ballets excitent un vif intérêt, et le directeur cède au goût général. Le ballet d'*Hercule* avec l'excellente musique de M. Sor a obtenu un grand succès, ainsi que celui qui est intitulé : *Die drey Gürtel* (les trois Ceintures). Le succès de ce dernier est dû à la musique composée par le maître de chapelle Scholz. Cet habile musicien est directeur de l'orchestre impérial, et son mérite est généralement reconnu.

Milan. Moins satisfait des éloges qu'il a reçus que blessé des critiques qu'on a faites de son opéra *I Cavalieri di Valenza,* Paccini vient de faire insérer une lettre assez longue dans la *Gazetta di Milano,* où il entreprend de prouver que les critiques sont injustes, et que son ouvrage est excellent. Beaucoup d'auteurs ont, ainsi que Paccini, assez bonne opinion de leur mérite et de leurs ouvrages; mais il est rare de les voir se défendre eux-mêmes. Ils y mettent ordinairement plus d'adresse, et se servent de leurs amis pour ces petites polémiques, au lieu de compromettre leur amour-propre au grand jour. Nous sommes tentés de croire que les critiques du journal *I Teatri* n'ont point été injustes, car déjà les représentations ont été in-

terrompues deux fois par d'anciennes pièces, ce qui n'annonce pas un succès bien brillant.

— Nous apprenons que l'opéra de M. Chelard intitulé *Macbeth* a obtenu un très grand succès sur le théâtre de Munich, le 20 juin dernier. La *Gazette de Nuremberg* nous apprend que ce compositeur a été appelé à grands cris sur la scène, et qu'il a reçu en personne les témoignages de la satisfaction du public. M. Chelard avait écrit plusieurs morceaux nouveaux pour la mise en scène de son ouvrage.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Méthode complète de contrebasse, approuvée et adoptée par la direction du Conservatoire de musique de Prague, pour servir à l'étude dans cet établissement, et dédiée à la direction par Wenzeslas Hause, professeur de contrebasse. Première et deuxième parties.

Mayence, chez les fils de B. Schott; Paris, chez les mêmes, place des Italiens, n° 1; Anvers, chez A. Schott.

La contrebasse, ce géant des instrumens, sans lequel il n'y a point d'effet possible dans les orchestres, la contrebasse, dis-je, fut long-temps négligée en France. Il semblait qu'elle devait être le refuge de ceux qui n'avaient pas assez de talent pour devenir de bons violoncellistes. Il était rare qu'on daignât l'étudier autrement que par l'usage qu'on en faisait dans l'orchestre. Nous ne manquions pas de bons musiciens doués d'un sentiment juste des effets, qui jouaient de cet instrument avec intelligence, et cette intelligence suffisait autrefois pour exécuter le peu de difficultés qui étaient écrites dans la plupart des compositions; mais à mesure que l'on avance, les difficultés se compliquent et se multiplient, et chaque jour il devient plus nécessaire de faire une étude sérieuse d'un instrument qui, par sa nature, n'articule que lentement, et sur lequel il est difficile de jouer avec justesse.

Ce sont ces considérations qui ont déterminé M. Chérubini à solliciter de M. le vicomte de Larochefoucault l'établissement d'une classe de contrebasse, ce qu'il a obtenu sans peine. Cette classe a été confiée à M. Chénier, l'un de nos artistes les plus habiles en même temps qu'il est un des plus zélés. Quant aux résultats, ils ne peuvent être obtenus qu'avec le temps, et la formation de cette classe est trop récente pour qu'on puisse lui en demander.

Un ouvrage élémentaire, destiné à l'enseignement de la contrebasse, manquait à l'art musical; c'est pour combler ce vide que M. Hause vient de publier son travail sur cet objet. Il me paraît avoir rempli toutes les conditions exigibles. Malheureusement son ouvrage n'aura pas d'abord en France toute l'utilité dont il est susceptible, à cause des différences notables qu'il y a entre la manière de monter la contrebasse en Allemagne, et le système qu'on suit parmi nous pour l'accord du même instrument. A Paris et dans les départemens la contrebasse n'est montée que de trois cordes qui sont accordées à la quinte; la plus élevée sonnant *la*, celle du medium *re*, et la plus grave *la*. La contrebasse pour laquelle M. Hause a écrit sa méthode est montée de quatre cordes, qui sont accordées en quartes, la plus élevée sonnant *sol*, la seconde *re*, la troisième *la*, et la quatrième *mi*. J'avoue que cette méthode me paraît préférable à la française.

Je sais qu'on peut objecter qu'en multipliant les cordes on multiplie les mouvemens d'angle de l'archet, et conséquemment l'obligation de se tourner; mais ce léger inconvénient est bien compensé par l'avantage d'avoir des intervalles plus rapprochés, de n'être pas obligé de déplacer la main à chaque instant pour les écarts, et par suite de jouer plus juste et plus vite avec facilité. L'habitude est un grand obstacle à vaincre en toute chose; mais si l'un de nos artistes a le courage de se faire monter une contrebasse d'après le système de M. Hause, je ne doute point qu'il ne soit imité par ses confrères, et surtout par les jeunes gens qui n'ont pas de système arrêté.

Qu'il me soit permis de citer un exemple pour démon-

trer la nécessité d'adopter le système de l'accord allemand. Dans l'exécution si brillante de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, qui a fait tant d'honneur à l'orchestre des concerts de l'École royale de Musique, on a toujours été obligé de ralentir un peu le trio du menuet à cause du trait des contrebasses qui, dans le système français, occasionne de nombreux déplacemens de la main qu'il faut avoir le temps d'exécuter. Avec la contrebasse accordée comme l'indique M. Hause, ces déplacemens sont infiniment moins multipliés, en sorte que l'exécution est plus facile, et que l'on peut conserver le même mouvement dans le menuet ou scherzo et dans le trio.

Qu'on ne croie pas que les mouvemens de quinte soient plus difficiles à exécuter sur la contrebasse accordée par quartes que sur l'autre : M. Hause a démontré par ses exercices, qu'il a doigtés à chaque note, que ces mouvemens de quinte se réduisent à des mouvemens de seconde pour le doigté.

Après avoir démontré toutes les positions de la main sur le manche, M. Hause donne les gammes majeures et mineures doigtées dans tous les tons, et des exercices également doigtés sur l'usage de ces gammes. Il suit la même méthode à l'égard des mouvemens de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième et d'octave. Viennent ensuite les gammes chromatiques aux diverses positions et leurs exercices, suivis d'instructions sur le pizzicato, la conduite de l'archet dans les différens genres de coulés et de détachés, et sur l'accompagnement du récitatif. Ces instructions terminent la première partie de la méthode.

La seconde partie contient quatre-vingt-dix exercices plus ou moins faciles, dans les tons les plus usités, et soigneusement doigtés, avec les remarques les plus nécessaires sur le doigter, le dimancher, et l'indication des tons harmoniques.

En résumé, cette méthode me paraît mériter de fixer l'attention de nos professeurs, et je la crois destinée à simplifier beaucoup l'étude de la contrebasse parmi nous,

en même temps qu'elle rendra nos artistes plus habiles dans l'exécution des difficultés.

FÉTIS.

Le Messie, *Oratorio de Hændel*, partition avec orchestre et accompagnement de piano, les paroles anglaises originales et une traduction française publiée par M. Gasse. Troisième et dernière livraison.

Nous avons annoncé et recommandé cette publication intéressante lorsque les premières livraisons ont paru, et nous avons insisté sur la nécessité d'encourager l'éditeur, afin que les chefs-d'œuvre de ce gigantesque Hændel pussent se multiplier en France, où ils étaient à peine connus de nom il y a trois ou quatre ans. L'entreprise de M. Gasse est maintenant terminée, et les amateurs auront la facilité de se procurer la totalité de l'ouvrage au prix de souscription, c'est-à-dire à raison de 36 francs, jusqu'au 1er août prochain. Passé ce temps, la souscription sera fermée, et la partition sera marquée 120 francs.

On souscrit à Paris chez MM. Gasse, rue des Filles-Saint-Thomas, n° 17, et Marguerie frères, graveurs et imprimeurs de musique, rue Saint-Honoré, n° 45.

Si tout ce qu'il y a d'amateurs et de musiciens en France connaissait cette admirable production du *Messie*, il serait inutile d'insister sur la nécessité de se la procurer pour l'étudier et pour jouir du plaisir de l'entendre et de l'exécuter, soit au piano, soit dans les concerts et à grand orchestre. Mais nous sommes moins favorisés que l'Angleterre et l'Allemagne sous ce rapport. Là, l'usage des grandes fêtes musicales popularise ces belles compositions, et la plupart des villes ont alternativement l'occasion de les entendre. En France, le nom de Hændel n'est guère connu que par tradition. Toutefois, nous pouvons assurer que plus on se familiarisera avec ses ouvrages, plus on en admirera les beautés, et plus on sentira la supériorité de ces génies prodigieux de Bach et de Hændel sur la plupart des compositeurs dont on a l'habitude d'applaudir les ouvrages.

SUR L'OPÉRA-COMIQUE.

DEUXIÈME ARTICLE[1].

On a vu, dans l'article précédent, que ce fut l'arrivée d'une troupe de bouffons italiens qui reforma le goût de la musique en France, et qui donna naissance à notre Opéra-Comique. Le fait est assez important pour être examiné avec soin.

Au mois de juillet 1752, Cambini, chef d'une troupe d'opéra bouffe, ayant fait un traité avec Rousselet, directeur de la comédie à Rouen, pour donner des représentations sur le théâtre de cette ville, la direction de l'Opéra de Paris s'y opposa, et fit jouer cette troupe à l'Académie royale de Musique. La première représentation eut lieu le 2 août 1752. Le succès fut prodigieux. Il y avait dans la troupe un chanteur nommé *Manelli*, qui parut merveilleux; la *prima donna*, Mlle Tonelli, excitait aussi le plus vif enthousiasme, et la musique alors incomparable de *la Serva padrona*, de Pergolèse, acheva de faire tourner la tête aux amateurs avides de nouveautés.

Ce triomphe toutefois ne s'obtint qu'au grand scandale des partisans de l'ancienne musique française. La fameuse lettre de J. J. Rousseau fut le signal de la guerre et donna lieu à plus de cinquante brochures, presque toutes dirigées contre le citoyen de Genève, dont l'éloquent écrit a seul survécu à la circonstance qui le fit naître. Le parti de *la gloire nationale* eut assez de crédit pour faire renvoyer les bouffons en 1754; mais la révolution était faite, au moins dans le goût du public.

Dès l'année précédente, d'Auvergne avait écrit un opéra-comique dans la manière des intermèdes italiens; cet ou-

(1) Voyez la *Revue musicale*, tome III, p. 529.

vrage, intitulé *les Troqueurs,* eut le succès le plus décidé. C'est ce même opéra que M. Hérold a remis en musique, et qui a été joué à Feydeau il y a quelques années. Il fut suivi du *Jaloux corrigé,* pasticcio de morceaux italiens, arrangé par Blavet, célèbre flûtiste. A peine les bouffons furent-ils partis, qu'on s'empressa de traduire leurs meilleurs opéras. Le premier ouvrage qu'on choisit fut *la Servante maîtresse;* Mme Favart, qui jusque là n'avait chanté que des vaudevilles, remplaça la Tonelli, et Rochard, qui n'était pas plus expérimenté dans l'art du chant, se chargea du rôle de Manelli. Les applaudissemens qui furent donnés à cet essai donnèrent lieu à d'autres traductions : *Ninette à la Cour, le Maître de Musique, la Bohémienne, le Chinois,* se succédèrent et firent courir le public au Théâtre Italien et à celui de l'Opéra - Comique. Les traductions et les pastiches occupèrent ainsi la scène jusqu'en 1758; alors La Ruette et Duni commencèrent à écrire des opéras-comiques français. Le premier débuta par *l'Heureux Déguisement,* qui fut joué à la Foire Saint-Laurent, l'autre donna, sur le même théâtre, *Nina et Lindor.*

L'année 1759 fut remarquable par le commencement de la carrière dramatique de Monsigny, qui, pour la première fois, fit entendre de la musique française expressive et dramatique, dans les *Aveux indiscrets.* Un autre musicien distingué, Philidor, débuta, le 9 mars de la même année, par *Blaise le Savetier.* Enfin l'opéra-comique français existait et avait pour soutien deux compositeurs, dont l'un (Monsigny) était doué d'un talent naturel plein de charmes, et dont l'autre (Philidor) possédait plus de science musicale que tous ses compatriotes.

Les théâtres de la Foire s'étaient emparés presque seuls du genre de l'opéra-comique ; ils prospéraient, et le théâtre italien n'avait plus qu'une existence languissante. En vain avait-il fait l'acquisition de Caillot, acteur remarquable et bon musicien ; car il était presque le seul qui sût chanter. Enfin, en 1762, on sentit la nécessité de réunir dans un seul théâtre les élémens de succès qui exis-



taient dans plusieurs, et l'on réunit l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne. Clairval, Audinot, Laruette et sa femme, furent les principaux acteurs dont la Comédie-Italienne fit l'acquisition par cette réunion. Ce fut le 3 février de cette année que toute la troupe débuta par *la Nouvelle Troupe*, pièce de circonstance, *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*. Peu de temps après, Trial vint compléter l'ensemble des chanteurs de l'époque.

Dès ce moment, une activité productive se fit remarquer à la Comédie-Italienne (l'Opéra-Comique avait conservé ce titre) : dans l'espace de onze mois on y représenta *le Maréchal*, *le Tonnelier*, *Annette et Lubin*, *le Procès* ou *la Plaideuse*, *l'Amant Corsaire*, *Sancho Pança*, *les Sœurs Rivales*, *la Nouvelle Italie*, *le Roi et le Fermier* et *le Milicien*, et de plus quelques comédies italiennes et françaises. C'est alors que commença une époque de prospérité qui se prolongea jusqu'en 1789, et qui fut telle que la part de chaque comédien sociétaire s'élevait annuellement jusqu'à trente-deux mille francs. La réunion rare de compositeurs tels que Grétry, Monsigny, Philidor, et de plusieurs autres qui ont moins produit, mais qui ont eu des succès, la fécondité de ces auteurs, le talent des acteurs pour jouer la comédie, l'ennui qu'on éprouvait au grand Opéra et qui en éloignait le public, tout concourait à donner la vogue au genre de l'opéra-comique, qui est évidemment celui qui plaît le plus aux Français. L'état florissant où se trouvaient les théâtres de province fournissait d'ailleurs à chaque instant des sujets nouveaux pour remplacer les anciens.

La Comédie-Française avait obtenu, en 1768, qu'on défendît aux comédiens italiens de jouer des pièces françaises sans musique, et s'était emparée des ouvrages de Marivaux et de Boissy, qui appartenaient à la Comédie-Italienne; mais la défense fut levée dix ans après. En 1779, les canevas italiens furent abandonnés, et Camérani, qui avait été le dernier comédien italien reçu, et qui s'était distingué dans les rôles de *Scapin*, devint le régisseur du théâtre. Il conserva cet emploi jusqu'en 1815. En

1791, la comédie fut définitivement supprimée, et il ne fut plus joué sur le théâtre *des Italiens* que des opéras et quelques vaudevilles. Ce fut alors que le titre de *Comédie-Italienne* fut abandonné pour celui d'*Opéra-Comique*.

La salle Favart ayant été achevée en 1783, l'Opéra-Comique quitta l'hôtel de Bourgogne et vint s'y établir. Il y resta jusqu'à sa réunion avec le théâtre Feydeau, dont je parlerai plus loin.

Il était décidé que la musique italienne, et la présence de l'Opéra-Buffa à Paris, exercerait toujours une influence salutaire sur la musique française. En 1778, De Vismes avait rétabli ce spectacle qu'on n'avait pas eu depuis son expulsion en 1754. Mais le moment n'était pas favorable; l'attention publique était alors trop occupée de la révolution opérée par Gluck dans la musique dramatique, pour se partager sur d'autres objets. L'Opéra-Buffa fut supprimé l'année suivante, parce que le produit de ses représentations ne couvrait pas ses frais. En 1786, Léonard, coiffeur de la reine Marie-Antoinette, obtint, par la protection de cette princesse, le privilége d'un nouvel Opéra Italien. Cet homme, qui avait du sens, comprit qu'il n'avait pas les connaissances nécessaires pour l'organisation d'un spectacle de ce genre; il s'associa Viotti, qui, devenu l'ame de l'entreprise, y versa toutes les économies qu'il avait faites dans ses voyages, et qui organisa la troupe la plus parfaite qu'on ait entendue à Paris, et qui ait peut-être jamais existé. Cette troupe se composait de chanteurs ou d'acteurs du premier ordre, tels que Raffanelli, Mandini, Rovedino, Viganoni, Mengozzi, et de Mmes Baletti et Morichelli. Un orchestre excellent, dirigé d'abord par Mestrino, et ensuite par Puppo et Lahoussaye, secondait à merveille cette troupe excellente; parmi les artistes qui y furent réunis on distinguait Ferrari, qui tenait le clavecin, Navoigille, qui dirigeait les seconds violons, Bruni, qui était chef des premiers, Rode, Fonteski, qui fut le premier à introduire les symphonies de Haydn en France, Valotti et Breval, violoncellistes, Devienne et Blasius aux bassons, Garnier et Delcambre aux hautbois, Duvernois le jeune,

à la clarinette, Othon Vandenbroeck et Frédéric Duvernois aux cors. Enfin M. Chérubini, nouvellement arrivé en France, fut chargé de diriger la partie musicale, et de composer des morceaux qu'on ajoutait aux divers opéras de Cimarosa, d'Anfonssi, de Guglielmi, etc. C'est à cette circonstance qu'on doit le quatuor délicieux des *Viaggiatori felici*, les morceaux de l'*Italiana in Londra*, et plusieurs autres.

Le début de la troupe eut lieu le 26 janvier 1789, à la salle des Tuileries; mais après la journée du 6 octobre, qui ramena le roi et la famille royale à Paris, la direction fut obligée de quitter cette salle, aux réparations de laquelle elle avait dépensé 250 mille francs, et de se transporter à la Foire Saint-Germain, dans la salle de Nicolet, en attendant qu'on eût bâti la salle de la rue Feydeau. A cette époque, un opéra français fut joint à ce spectacle, et joua alternativement avec la troupe italienne. Parmi les chanteurs on remarquait Martin, dont la voix admirable s'est soutenue pendant près de quarante ans, Le Sage, Gaveaux et Adrien, qui depuis est passé à l'Opéra. Le théâtre, organisé de cette manière, prit le nom de *Théâtre de Monsieur*, parce qu'il était sous la protection du comte de Provence, depuis Louis XVIII.

On trouve dans un almanach des spectacles du temps une anecdote assez singulière, concernant la nouvelle salle Feydeau. On avait obtenu du ministre la permission de la construire, et déjà l'on avait acheté le terrain; mais il fallait que cette permission fût visée par le président de la municipalité. Lorsqu'on la présenta à Bailly, qui remplissait ces fonctions, il l'arracha des mains de celui qui en était porteur, et la déchira en s'écriant : *Nous n'avons besoin ni de baladins ni de farceurs!* Un pareil emportement paraît bien peu d'accord avec la gravité du caractère de cet homme célèbre.

Le 6 janvier 1791, l'ouverture du Théâtre Feydeau se fit par *les Nozze di Dorina*. On y réunit l'opéra italien, l'opéra français, la comédie et le vaudeville. Les opéras français ne furent d'abord que des traductions, parmi les-

quelles on cite surtout *le Marquis de Tulipano*, où brillait la voix de Martin. Le premier ouvrage qui ait été composé pour ce théâtre fut *la Nuit Espagnole*, paroles de M. Fiévée, musique de Persuis; le second fut *Lodoïska*, de M. Chérubini; celui-ci fut, avec *Euphrosine*, de Méhul, qu'on venait de jouer à l'Opéra-Comique, le signal d'une révolution complète dans la musique dramatique française.

Les événemens de la révolution, qui se succédèrent rapidement en 1792, ayant fait fermer les spectacles momentanément, les artistes italiens qui composaient la troupe de l'Opéra Buffa quittèrent précipitamment la France, et se dispersèrent; dès lors l'administration de Feydeau borna son spectacle au genre de l'opéra français. Les acteurs devinrent plus nombreux et firent des acquisitions précieuses. On comptait parmi les hommes Gaveaux, Gavaudan, Martin, Juliet, Le Sage et Rézicourt, et les premiers rôles de femmes étaient remplis par Mmes Scio et Rolandeau; des chœurs nombreux, composés de belles voix et d'excellens musiciens, joints au meilleur orchestre de Paris, faisaient de ce théâtre le rendez-vous de tous les vrais amateurs de musique. Une heureuse rivalité s'établit entre ce spectacle et l'Opéra-Comique; les meilleurs ouvrages de Méhul, de Dalayrac, de MM. Berton, Chérubini, Lesueur et Kreutzer, *Roméo et Juliette*, de Steibelt, et une foule d'autres bonnes productions de différens genres, furent le résultat de cette lutte; les théâtres s'enrichirent, le public y gagna du plaisir, et la France eut la gloire de pouvoir opposer aux étrangers un genre de musique qui lui appartenait.

J'ai dit que les théâtres s'enrichirent : il est incontestable que, malgré les troubles qui agitaient la capitale, les années 1793 à 1797 furent extrêmement productives pour l'Opéra-Comique et le théâtre Feydeau. Cependant la liberté que chacun avait acquise d'établir des théâtres, les avait multipliés à l'excès; Paris renfermait à cette époque tous ceux dont les noms suivent: 1° l'Opéra; 2° le Théâtre-Français, alors le *Théâtre de la Nation* (à l'Odéon); 3° le Second Théâtre-Français, sous le nom de *Théâtre*

de la République (au Palais-Royal); 4° l'Opéra-Comique national (à la salle Favart); 5° le théâtre Feydeau; 6° le théâtre de la Montagne, ou Montansier (au Palais-Royal); 7° le Théâtre National, rue de Richelieu, où l'on jouait des comédies civiques, des pantomimes, des ballets et des opéras; 8° le théâtre du Marais, où l'on jouait des tragédies et des drames: Baptiste aîné y fit sa réputation dans *Robert, chef de brigands;* 9° le théâtre *des Amis de la patrie*, à la salle Louvois; on y jouait des opéras et des vaudevilles; 11° le théâtre du *Lycée des arts*, rue Saint-Honoré, où l'on représentait des pantomimes, des opéras et des vaudevilles; 12° théâtre de l'Ambigu-Comique, sur le boulevard du Temple, pour les vaudevilles et les pantomimes; 13° théâtre du Vaudeville, rue de Chartres; 14° théâtre des Variétés amusantes, boulevard du Temple; 15° théâtre de la Gaîté, boulevard du Temple, pour les vaudevilles, les petits opéras et les pantomimes; 16° théâtre *des Délassemens comiques*, boulevard du Temple, où l'on jouait la tragédie, la comédie et l'opéra-comique; 17° Théâtre Patriotique, boulevard du Temple, pour les pièces de circonstance; 18° Théâtre sans Prétention, boulevard du Temple; 19° théâtre Molière, rue Saint-Martin; 20° théâtre de la Cité; 21° théâtre Lyrique et Comique, qui devint ensuite le théâtre des Jeunes Artistes, au coin de la rue de Lancry; on y jouait l'opéra-comique et la comédie; 22° théâtre *des Sans-Culottes*, pour les pièces révolutionnaires; 23° théâtre de la rue Saint-Antoine; 24° théâtre de Doyen, rue de Nazareth; 25° théâtre des Jeunes Élèves, rue Dauphine; enfin, 26° théâtre de la rue du Bac.

Pour pouvoir lutter avec avantage contre une telle multitude de théâtres, on conçoit qu'il fallait une activité prodigieuse; aucun spectacle ne l'emporta, sous ce rapport, sur le théâtre de l'Opéra-Comique de la salle Favart; car dans la seule année 1793 on y donna : 1° Le 12 janvier, *Ambroise ou Voilà ma Journée,* musique de Dalayrac; 2° *le Déserteur de la montagne de Ham*, musique de Kreutzer, le 6 février; 3° le 25 du même mois, *le Pelletier*

de Saint-Fargeau, en un acte, musique de Blasius; 4° le 16 mars, *le Barbier de Séville*, en quatre actes, musique de Paisiello; 5° le 23 du même mois, *Clarice et Belton*, en trois actes, musique de Grétry; 6° le 28 mars, *le Jeune Sage et le Vieux Fou*, musique de Méhul; 7° le 2 mai, *Arnill*, en un acte, de Dalayrac; 8° le 22 mai, *Inès et Léonore*, en trois actes, musique de Breval; 9° le 25 mai, *la Blanche Haquenée*, en trois actes, musique de Porta; 10° le 10 juin, *le Coin du Feu*, en un acte, musique de Jadin; 11° le 1er juillet, reprise du *Corsaire*, de Dalayrac; 12° le 25 du même mois, *Adélaïde, ou la Victime*, drame en trois actes, d'Hoffmann; 13° le 17 août, *la Cause et les Effets*, en un acte, musique de Trial fils; 14° le 5 septembre, *la Moisson*, en un acte, musique de Solié; 15° le 9 septembre, *la Fête civique*, en un acte; 16° le 23 vendémiaire, *Urgande et Merlin*, en trois actes, musique de Dalayrac; 17° le 1er brumaire, *l'Homme et le Malheur*, en un acte, musique de Parenti; 18° le 16 brumaire, *Marat dans le souterrain des Cordeliers*, comédie en un acte; 19° *la Veuve du Républicain*, comédie en trois actes; 20° et enfin le 4 nivôse, ou 30 décembre, *l'Intérieur d'un Ménage républicain*, vaudeville.

Cette activité, continuée pendant les années suivantes, finit par faire pencher la balance en faveur de l'Opéra-Comique, et par causer des pertes au théâtre Feydeau, dont le directeur fit banqueroute en 1798. Après quatre mois d'interruption, ce théâtre ouvrit de nouveau, sous la direction de Rézicourt; et peu de temps après, le grand succès des *Deux Journées*, opéra de M. Chérubini, y ramena la foule. Alors la fortune changea, et malgré l'ensemble délicieux qui résultait de la réunion d'acteurs tels que Elleviou, Martin, Dozainville, Moreau, Chenard, Solié, MMmes Gonthier, Dugazon, Carline, Jenny Bouvier, Saint-Aubin, Philis, Gavaudan et les deux Pingenet, l'Opéra-Comique se vit abandonné par le public; le mal empira chaque jour; Feydeau lui-même retomba dans son ancien état de malaise, et dans le mois d'avril 1801, les deux théâtres furent fermés.

Les gens de lettres et les compositeurs entreprirent alors de réunir les deux théâtres; des négociations furent entamées, l'acte d'union se fit peu de temps après, et le 16 septembre de la même année, l'ouverture de la salle Feydeau eut lieu avec les deux troupes réunies. Tout alla bien d'abord; mais à la fin de l'année des embarras se manifestèrent de nouveau, et l'on fut obligé d'avoir recours à des emprunts.

Après avoir organisé son empire, Napoléon accorda des subventions aux théâtres principaux, en les mettant sous la surveillance du préfet du palais ou de ses chambellans; le théâtre Feydeau passa dans les attributions de M. Auguste de Talleyrand, qui y mit M. de Campenon comme commissaire impérial. A la restauration, les gentilshommes de la Chambre réclamèrent leur autorité sur les théâtres, et le duc d'Aumont eut l'Opéra-Comique en partage. Sa protection a eu pour effet d'amener, en 1824, les comédiens à renoncer aux droits de leur gestion; de les chasser de chez eux en 1827, et de les mettre en état de faillite cette année. La crise est violente; toutefois il est présumable qu'un théâtre administré au nom du roi ne fera point banqueroute, et que les dettes seront acquittées par la liste civile. Mais ce remède ne serait que celui du moment, et n'aurait pour effet que de prolonger l'agonie de l'Opéra-Comique, si une réforme complète de son système d'administration n'avait lieu. C'est cette réforme que chacun demande, excepté M. le duc d'Aumont, qui tient fort à ses prérogatives d'administrateur. Des événemens, qui ne peuvent tarder à se manifester, feront cesser toutes les incertitudes à cet égard.

Mais, dira-t-on, supposez que le théâtre soit rendu aux comédiens dans un état prospère, et libre de toutes dettes, peut-on croire que les embarras ne se renouvelleront plus, et qu'il ne sera plus nécessaire de venir au secours de l'entreprise? non. Il est de la nature des entreprises de théâtres d'avoir des momens de crise : les chutes multipliées de pièces nouvelles, les pertes d'acteurs aimés du public, les caprices de celui-ci, la vogue qu'obtiennent

des divertissemens nouveaux, sont autant de causes d'embarras qui mettent en défaut les prévisions des meilleurs administrateurs. Je l'ai déjà dit plusieurs fois : toute entreprise qui a pour objet les plaisirs du public est ruineuse. Les recherches que j'ai faites sur la situation des théâtres de toute l'Europe m'ont démontré que, pendant plus de cent cinquante ans, tous ceux qui s'en sont chargés y ont perdu leur fortune ou fait banqueroute, sauf quelques exceptions rares, qui ne sont pas applicables aux théâtres d'opéra. En ce moment, tous les théâtres d'Allemagne, qui ne sont pas défrayés par les princes, presque tous ceux de l'Italie et de l'Angleterre, tous ceux de nos départemens, presque tous ceux de Paris sont dans une situation analogue à celle de Feydeau, et jamais un état de malaise si général ne s'est fait apercevoir. Qu'en faut-il conclure ? qu'il ne faut point de théâtre ? cela serait absurde. De hautes considérations d'ordre public et de morale s'opposent à ce qu'on les laisse périr. Les gouvernemens doivent les considérer comme une de leurs charges obligatoires ; c'est à eux de venir au secours des administrations dramatiques lorsque celles-ci périclitent. Des fonds doivent être en réserve pour ces circonstances, et s'ils sont insuffisans, il faut les augmenter.

Plusieurs causes concourent à rendre l'exploitation des théâtres plus difficile à l'époque actuelle ; ce sont 1° la rareté des bons auteurs, qui provient de ce que les esprits élevés se sont tournés vers les sciences politiques et morales : 2° la rareté non moins grande de bons acteurs ; 3° les exigeances du public, qui augmentent à mesure qu'il se civilise ; 4° l'action des congrégations sur la société, action qui est telle que la plupart des fonctionnaires n'osent se montrer au spectacle, et que beaucoup de femmes en sont détournées par les terreurs religieuses qu'on excite dans leur esprit. Il y aurait des recherches curieuses à faire sur ces difficultés ; mais elles sortiraient des attributions de ce journal et demanderaient plus de savoir et d'habileté que je n'en ai. Il me suffit de les avoir fait apercevoir.

FÉTIS.

VARIÉTÉS.

DE L'HARMONICA,

ET D'UN NOUVEAU PERFECTIONNEMENT QUI VIENT D'ÊTRE FAIT A CET INSTRUMENT.

L'un des auteurs de l'*Encyclopédie anglaise* rapporte qu'il a lu dans un auteur ancien que les Perses, à une époque des plus reculées, produisaient des sons en frappant, avec des petites baguettes, sept gobelets accordés par le moyen de l'eau. Si ce fait est vrai, la prétention de Puckeridge[1], d'être le premier inventeur d'un instrument de ce genre, est dénuée de fondement.

Le célèbre docteur Franklin[2] apporta quelques perfectionnemens à l'harmonica, dont il a donné une description fort curieuse dans une lettre adressée au P. Beccaria de Turin. En voici un extrait, qui sans doute intéressera les lecteurs.

« Mon cher monsieur,

« Vous, qui habitez un pays musical, recevrez peut-« être avec plaisir quelques détails sur un nouvel instru-« ment qui vient d'être ajouté à ceux que possédait déjà « un art si agréable. Comme cet instrument, par ses sons « doux et plaintifs, me semble particulièrement approprié « à la musique italienne, je m'efforcerai de vous en donner « une description assez exacte pour que vous, ou quel-« qu'un de vos amis, puissiez en construire un sans toute

(1) Ce Puckeridge était Irlandais. Ce fut lui qui fit entendre pour la première fois une série de sons obtenus sur des verres remplis d'eau. Il excita le plus vif intérêt; mais malheureusement il fut brûlé dans son lit en 1759. Le feu prit à la maison qu'il habitait, pendant la nuit, et elle fut consumée avant que des secours eussent pu lui être portés.

(2) Voyez *Letters on Philosophical subjects*, p. 428.

« la peine et l'embarras que j'ai éprouvés pour l'apporter « à son point de perfection actuelle.

« Vous avez sans doute entendu le son doux et pur qu'on « produit en frottant les bords d'un verre avec un doigt « mouillé. Un nommé M. Puckeridge fut le premier qui « imagina de réunir des sons obtenus de cette manière, « pour exécuter des airs. Il assembla un certain nombre « de verres de différentes grandeurs, les plaça les uns à « côté des autres sur une table, et les accorda en les rem-« plissant plus ou moins. Cet homme ingénieux fut mal-« heureusement victime du feu qui détruisit la maison où il « était logé, et son instrument fut perdu avec lui. M. E. De-« laval, l'un des membres les plus habiles de notre société « royale, en a fait une imitation avec des verres mieux « choisis pour la forme et pour la qualité. Celui-ci est le « premier que j'ai entendu : la qualité des sons de cet in-« strument me charma, et je cherchai à le perfectionner « encore en augmentant l'étendue de son échelle. Pour y « parvenir, j'ai choisi des verres plus étroits, afin de pou-« voir en placer un plus grand nombre devant l'exécutant. « Je crois être parvenu au but que je m'étais proposé. »

L'harmonica, ainsi perfectionné par Franklin, acquit une grande célébrité ; plusieurs personnes en firent l'objet d'une étude particulière ; mais aucune ne surpassa miss Davis aînée, sœur de miss Cecilia Davis, célèbre cantatrice qui était connue en Italie sous le nom de l'*Inglesina*. L'harmonica dont jouait cette demoiselle avait un clavier, ce qui permettait de jouer à plusieurs parties. Le talent de ces deux Anglaises, qui ont vécu long-temps à Vienne dans la même maison que Hasse et Faustina, a été célébré par Metastase. L'impératrice avait été si ravie du talent des deux sœurs, qu'à l'occasion du mariage du duc de Parme avec l'archiduchesse Maria Amelia, le duc engagea Metastase à écrire une cantate pour elles, qui fut mise en musique par Hasse. Cette cantate se trouve dans les œuvres du poète, sous le titre de l'*Harmonica,* du nom de l'instrument sur lequel miss Davis aînée accompagnait sa sœur. Dans une lettre adressée à la princesse de Bel-

monte, à Naples, Métastase recommande les deux jeunes virtuoses à sa protection. Après avoir fait la description de l'harmonica, et de la manière dont le jouait miss Mary Davis, il parle de Cecilia, sa sœur : « Cette jeune per- « sonne, dit-il, possède une voix touchante et flexible ; « elle chante avec autant d'art que d'expression naturelle, « et, lorsqu'elle est accompagnée par sa sœur sur l'har- « monica, elle sait si bien mêler les sons de sa voix avec « ceux de l'instrument, qu'on a souvent de la peine à les « distinguer les uns des autres. »

L'exécution de miss Davis sur l'harmonica fit tant de plaisir aux grands maîtres qui l'entendirent, que plusieurs d'entre eux, tels que le P. Martini, Hasse, Galuppi et Jomelli lui offrirent des morceaux de leurs compositions écrits exprès pour l'harmonica.

En 1806, le docteur Edmond Cullen, de Dublin, fit à cet instrument quelques changemens très importans, et publia quelques observations très judicieuses sur sa construction et son emploi.

M. Tait, artiste ingénieux, vient récemment de s'occuper de l'harmonica, et a certainement beaucoup amélioré cet instrument, auquel il a donné le nom *eumélia.*

L'étendue de cet instrument est de deux octaves du medium du piano, d'*ut* à *ut* avec les demi-tons. Ceux-ci sont placés sur quatre lignes parallèles ; les deux rangées du centre contiennent les notes naturelles, et les deux lignes extérieures contiennent les ♯ et les ♭. Les verres sont fixés d'une manière solide ; on les accorde en comprimant la base de la partie ronde du verre jusqu'à ce qu'on ait obtenu le son qu'on désire. La vibration est arrêtée par un bord peint qui entoure les verres, et qui produit le même effet que l'étouffoir du piano ; les bords des verres sont coloriés avec les sept couleurs prismatiques, dans le but de distinguer les notes et de faciliter l'étude de l'instrument. On le joue de la manière ordinaire.

Les principaux avantages du perfectionnement fait par M. Tait, sont que les verres étant arrangés sans eau, ils sont toujours prêts à être joués, sans qu'on ait l'embarras

de les remplir plus ou moins, et que la vibration cessant au moment où le doigt quitte le verre, on peut exécuter des morceaux d'un mouvement très vif sans qu'il y ait la moindre confusion dans les sons. Cet instrument, tel qu'il est maintenant, est si simple, que peu de leçons suffisent pour mettre un amateur en état d'en jouer. Dans les solos, il est susceptible de beaucoup d'expression, et il peut être employé d'une manière agréable comme accompagnement de la voix, du piano ou de tout autre instrument.

(*Extrait de l'Harmonicon.*)

— Un luthier de Vienne, nommé Stauffer, vient d'inventer un nouveau violon, de la recherche duquel il s'occupait depuis long-temps, et pour la construction duquel il paraîtrait que le jeu de Paganini lui aurait donné les dernières inspirations. Il en a construit sur-le-champ quatre selon ses nouveaux principes, et les a fait jouer par Boehm, Mayseder, Schuppanzigh et Paganini, qui lui ont donné les certificats les plus favorables. Le dernier a déclaré qu'à sa grande surprise, il n'avait jamais trouvé dans des instrumens neufs autant de netteté, de force et de rondeur de son, ce qui l'autorisait à croire que des violons construits sur ce modèle pourraient *souvent* surpasser ceux de Stradivarius.

— On écrit de Nuremberg que MM. Kieselstein et Schwartz viennent d'inventer un nouvel instrument qu'ils appellent *piano éolique*. Il paraît, d'après la description qu'on nous en donne, que le mécanisme est à peu près le même que celui du *physharmonica*, puisque le son est produit par la vibration de lames d'acier de différentes grandeurs, placées à l'orifice de trous ou tuyaux d'où sort le vent des soufflets mis en mouvement par deux pédales. La différence qui paraîtrait être à l'avantage du nouveau piano éolique, consiste en ce que les sons ont plus de force, et en ce qu'il a six octaves. Le nouvel instrument a la forme d'une commode ou d'un grand bureau à tiroirs supérieurs et latéraux, avec un enfoncement dans le milieu pour la place des jambes et le jeu des pédales. Des

deux tiroirs supérieurs, l'un contient le clavier, et l'autre de la musique.

— On montre en ce moment à Lyon un automate qui joue du violon. Ce véritable prodige est de grandeur naturelle, posé sur un piédestal, et tenant d'un main son violon et de l'autre son archet. On voit remuer ses doigts à chaque note différente, et il exécute très correctement huit airs de suite.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LYDIE, ballet en un acte. — Mlle TAGLIONI.

Une grande réputation est souvent un lourd fardeau; non-seulement il faut la justifier par ce qu'on sait faire, mais même par ce qu'on essaie. L'enthousiasme de l'admiration se renferme rarement dans de justes bornes; elle accorde volontiers à ses favoris plus de mérite qu'ils n'en ont; mais les concessions qu'il fait sont des obligations qu'il impose.

Depuis l'apparition de Mlle Taglioni sur la scène de l'Opéra, chacun, charmé de sa danse toute gracieuse, de ses mouvemens souples et aériens, de cette élasticité qui semble lui rendre plus facile de voltiger dans l'espace que de poser sur la terre, chacun, dis-je, faisait un reproche à l'administration de ce qu'elle se bornait à montrer la sylphide dans des pas isolés, au lieu de la produire dans un ballet entier. De ce qu'elle est une danseuse ravissante, on tirait la conséquence qu'elle devait être une mime excellente. On n'apercevait pas que toutes ses poses gracieuses, que tous ses mouvemens voluptueux sont dépourvus de verve, et semblent même l'exclure; on ne voyait pas que toutes ces attitudes élégantes pouvaient devenir

monotones, faute de variété; on voulait voir; on a vu, et l'attente n'a pas été remplie.

Il est vrai que le sujet de *Lydie*, si toutefois il y a un sujet, ne comportait que quelques scènes, et qu'on en a fait *un plaisir* d'une heure. Il est vrai que la mythologie est ennuyeuse, que les bergeries le sont encore plus, et le ballet nouveau se compose de mythologie et de bergeries. Il est vrai que le dessin de ce ballet ne contient que les vielleries qui traînent depuis quarante ans sur tous les théâtres; il est vrai enfin qu'on n'y trouve ni fraîcheur de costumes, ni vérité de décorations, ni prestiges de machines. Mais quoi! l'on ne voulait pas attendre; il fallait jouir tout de suite. En vain l'administration a-t-elle demandé le temps nécessaire pour prendre ses mesures; c'est inutile, disait-on, donnez-nous un canevas et Mlle Taglioni; en vain le maître de ballets voulait-il faire un plan; — Donnez-nous Mlle Taglioni! — En vain le compositeur, le décorateur, le machiniste, le costumier, voulaient apporter quelque soin à leurs travaux; — Nous ne voulons que mademoiselle Taglioni; donnez-nous-la bien vite: voilà ce qu'on criait de toutes parts. A la bonne heure; vous la voulez; la voilà.

Qu'en est-il résulté? Toujours charmé de la danse de ce prodige de légèreté, on a applaudi ses pas; mais on n'a pu s'empêcher de convenir que le jeu de physionomie est nul dans Mlle Taglioni; qu'elle manque de vérité dramatique; en un mot, qu'elle est aussi faible comme mime qu'elle est parfaite comme danseuse. L'épreuve aurait même été dangereuse, si la supériorité de Mlle Taglioni était moins constatée sous ce dernier rapport. Pour effacer toutes les impressions défavorables, elle n'a qu'à se montrer et à se mouvoir.

Dirai-je ce que c'est que le ballet de *Lydie?* Je ne suis pas bien certain de le savoir; mais d'après ce qu'il m'a paru, Lydie est une bergère insensible. L'amour conspire contre son repos. Un faune ayant des cornes à la tête et la peau noire veut la séduire et n'y parvient pas, ce qui est peu surprenant; un beau jeune berger (telles étaient, je

crois, les conditions du programme), survient et la rend sensible. Ajoutez à cette donnée l'amour matériel qui se promène au milieu de tout cela avec son arc et ses flèches, et vous aurez une idée de cette nouveauté.

Il ne faut pas s'en prendre à M. Aumer s'il n'a rien fait de meilleur. M. Aumer est un homme de talent; mais il ne pouvait rien improviser de bien en quelques jours sur un pareil sujet. De semblables ouvrages sont sans importance pour ou contre la réputation.

J'en dirai autant de la musique de M. Hérold; il est évident que cet habile musicien a compris que le canevas de Lydie n'était pas destiné à vivre, et ne valait pas la peine d'être orné avec plus de soin qu'il n'en a mis à cette bluette.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

L'Italiana in Algeri. — Débuts de Mme Adelina Catalani.

Les analyses que j'ai données à plusieurs reprises d'une des premières et des plus piquantes productions de Rossini, me dispensent d'en parler de nouveau; je ne m'occuperai donc ici que de l'exécution générale et de la débutante.

Mme Adelina Catalani n'est pas, comme on le croit généralement, la sœur de la fameuse Angelica, mais sa belle-sœur. Elle est née en France, et je crois à Toulouse.

Une jolie voix s'était développée en elle sans travail; le frère de Mme Catalani l'ayant épousée, la conduisit en Italie, et la confia aux soins de maîtres habiles, dont les leçons perfectionnèrent ce que la nature avait fait. Mme Catalani obtint depuis lors des succès dans les principales villes de l'Europe. Revenue en France sans avoir d'engagement pour le Théâtre Italien, elle vient d'y faire un début d'essai qui n'a pas été aussi heureux qu'elle l'espérait,

non que le public ait montré beaucoup de sévérité; mais il a paru froid et indifférent.

Le rôle d'*Isabella* demande beaucoup de verve; Mme Pisaroni en a saisi supérieurement le caractère; mais la peur qui agitait Mme Catalani ne lui a pas permi d'imiter en cela l'habile cantatrice que je viens de citer. Tous les morceaux qui demandent le plus de brillant et de vigueur ont été attaqués par elle avec timidité; en sorte qu'il est impossible de la juger sur ce premier essai. Sa voix m'a semblé faible: disons le mot, *usée* même. On m'assure, au contraire, que ses moyens sont dans toute leur fraîcheur. Il faut donc que je me sois trompé ainsi que tous les spectateurs qui m'entouraient. Attendons une autre épreuve pour juger; toutefois, je dois dire que plusieurs traits exécutés par Mme Catalani ont fait voir qu'elle a du goût et de la facilité.

La représentation était malencontreuse, car chacun allait au plus mal. Si Rossini assistait aux débuts de Mme Catalani, son oreille n'a pas dû être fort agréablement chatouillée, car l'exécution générale a été des plus mauvaises. Presque tous les morceaux ont manqué d'effet; mais le finale du premier acte surtout, morçeau si brillant de verve et d'effet, a été sacrifié d'un bout à l'autre.

La négligence des choristes est maintenant indécente, intolérable au Théâtre Italien. Ils ne se donnent pas la peine d'ouvrir la bouche; ils chantent faux, sans ensemble et ne s'occupent jamais de l'orchestre qui les accompagne: aussi gâtent-ils la plupart des morceaux où ils interviennent. Il serait bien temps que l'administration portât un œil sévère sur cette partie.

Quant à l'orchestre, je conçois qu'il s'ennuie de jouer la même chose depuis dix ans; cependant il a tort d'en faire confidence au public. Il se doit à lui-même de respecter son ancienne réputation.

Bordogni, dont la respiration commence à n'être plus aussi libre, ne peut suivre qu'avec peine l'orchestre dans les mouvemens vifs dont la partition de l'*Italiana* est remplie. Il n'était d'ailleurs pas en voix. Graziani (*Taddeo*)

était moins bouffe qu'à l'ordinaire; Mlle Amigo, qui a le bonheur d'être fort jolie, n'a pas fait soupçonner qu'elle chantait; Santini seul a eu quelque succès dans le rôle de *Mustafa*.

Je ne sais qu'elle transposition de parties les chanteurs ont faite dans le *finale*, mais il en est résulté une des plus horribles cacophonies qu'on puisse entendre. Enfin la soirée a été complète, et je n'ai jamais entendu rien de plus mauvais au Théâtre Italien.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MILAN. La saison d'été a dû commencer le 5 juillet au théâtre *della Scala*. Le premier ouvrage qui sera représenté est *l'Esule di Roma*, de Donizetti; il sera chanté par Mme Méric-Lalande, Lablache et Winter. *L'Aio nell' imbarazzo*, autre partition du même compositeur, sera offerte ensuite aux habitans de Milan. Le reste de la saison sera rempli par quelqu'un des ouvrages représentés au printemps.

L'automne théâtral, qui commence le 1er septembre, ouvrira par un opéra nouveau de *Coccia*.

A l'égard des chanteurs, on croit que Mme Favelli succédera à Mme Lalande, qui n'est engagée que jusqu'à la fin de juillet. Mme Fanny Corry Paltoni chantera jusqu'au 15 septembre. Les autres artistes sont Carolina Ungher, Bernardo Winter et Savino Monelli, ténors; Luigi Lablache, qui aura Tamburini pour successeur, s'il est appelé dans une autre ville, Biondini, autre *basso cantante*, et Gennaro Luzio, *buffo comico*. Les principaux danseurs seront Mmes Élisa Vaquemoulin, Teresa Heberlé, et Antonio Guerra.

GÊNES. Deux versions très contradictoires nous sont parvenues sur le nouvel opéra de Morlacchi, qui vient d'être représenté sur le théâtre Carlo Felice de cette ville. D'après

l'une, que nous tirons du journal dramatique et musical de Milan, intitulé *I Teatri,* cet ouvrage, qui a pour titre *Il Colombo,* aurait eu le succès le plus satisfaisant. On y a admiré, dit le journaliste, l'abondance des motifs, leur nouveauté, le style pur et châtié, l'instrumentation et l'effet général. C'est le 21 juin que la première représentation a eu lieu; les morceaux qui ont réuni le plus de suffrages sont les *finali* de chaque acte. Le roi donna les premiers applaudissemens, qui furent suivis de ceux du public. La Tosi et Tamburini se sont surtout distingués. David était malade; mais il est cependant sorti de son rôle avec honneur.

D'après l'autre version, Morlacchi n'avait pu assister aux répétions à cause d'une indisposition grave, et l'exécution a été mauvaise, surtout en ce qui concerne les chœurs et l'orchestre. Il en est résulté, sinon une chute, au moins un succès ajourné, quoiqu'on ait reconnu que la partition du *Colombo* contient des morceaux du plus grand mérite, et notamment le premier finale; une prière à sept voix réelles, sans accompagnement, et une romance, qui a paru délicieuse.

La continuation de l'indisposition de David a fait ajourner les autres représentations de cet ouvrage, et y a fait substituer la *Regina di Golconda.*

Madrid. Deux opéras nouveaux vont être représentés au Théâtre Italien; l'un est *la Selvaggia* de Coccia, dans lequel la Cesari remplira le rôle principal; l'autre est *Zadige Astartea* de Vaccai, qui est destiné aux débuts de Mme De Velo.

SOUSCRIPTION.

La veuve de Mozart avait épousé M. de Nissen, conseiller d'état du roi de Danemarck, il y a déjà long-temps. Son nouvel époux, admirateur du génie de Mozart, avait entrepris d'élever un monument à la gloire de ce grand

artiste, en rédigeant sa biographie, plus complète et plus exacte que tout ce qui a été publié jusqu'ici, et il n'avait rien négligé pour rassembler les matériaux et les documens les plus authentiques pour ce travail. Il venait de le terminer, lorsqu'il mourut dans l'année qui vient de s'écouler.

Pressée par des motifs doublement respectables, Mme de Nissen a livré à l'impression cet ouvrage fait si consciencieusement, et l'a proposé par souscription par un prospectus dont nous donnons ici la traduction.

Les souscriptions pour la France seront reçues au bureau de la *Revue musicale*, rue Bleue, n° 4.

Nous croyons devoir prévenir nos lecteurs que le terme de la publication approche, et qu'il n'y a pas de temps à perdre pour être compté au nombre des souscripteurs.

PROSPECTUS.

Biographie complète de Wolfgang-Amédée Mozart, rédigée avec soin, *sous les auspices de sa veuve*, d'après des lettres originales et tout ce qui a été écrit sur lui, avec un grand nombre d'additions nouvelles, de gravures et de planches de musique, par Georges-Nicolas de Nissen, conseiller-d'état réel du roi de Danemarck, chevalier de l'ordre de Dannebrog, etc., etc.

Beaucoup de savans et d'amateurs ont essayé à différentes reprises de faire connaître de la manière la plus honorable les talens et les ouvrages de Mozart; beaucoup aussi ont tâché de donner sur lui des notices ou esquisses biographiques. Ce dernier travail, bien qu'offrant tout ce qui était possible pour le moment, n'a pas toujours été ni exact, ni complet, laissait indécises quantité de questions, et beaucoup à désirer sur tout ce qui paraissait devoir être soigneusement examiné, complété et concilié, à quiconque pourrait entreprendre cette tâche avec un soin minutieux, du loisir et la faculté de consulter toutes les sources les plus sûres.

C'est sur ce plan, et en partie pour rectifier beaucoup de ce qui avait été dit sur Mozart, en partie pour dire da-

vantage et faire connaître des faits nouveaux, que M. le conseiller de Nissen, époux de la veuve de Mozart, entreprit, avec une prédilection particulière, une biographie de Mozart, telle que les admirateurs de ce grand homme pouvaient la désirer pour l'exactitude et l'intégralité des faits. Nissen passa les deux dernières années de sa vie dans la patrie de Mozart, où il eut occasion de recevoir de beaucoup de contemporains et amis encore vivans de l'artiste, des lettres et beaucoup de communications verbales qui le concernaient. Chacun alla au-devant du biographe, et contribua ainsi à l'érection d'un monument à la mémoire de leur noble concitoyen. Comme tant d'autres, Nissen savait que bien des gens avides s'étaient enrichis avec les œuvres de Mozart sans penser à sa famille, et ce fut un motif de plus pour le déterminer à accomplir son honorable entreprise dans l'intérêt de ses deux beaux-fils. Il y travailla avec un zèle infatigable pendant plus de deux ans jusqu'à sa mort, et rassembla avec beaucoup de peine et de frais une grande quantité de documens qui ne faisaient pas connaître seulement le grand artiste, mais encore le caractérisaient comme homme, et le montraient bon fils, bon père, bon époux, et homme plein de loyauté. C'est ce que témoigne, entre autres, une suite de plus de 400 lettres, jusqu'ici inconnues, de Mozart et de son père, depuis l'année 1762 jusqu'en 1787. Nissen a pensé que ces lettres en apprendraient sur sa personne et sur sa vie plus que tous les autres récits.

Cette biographie, que Nissen a laissée terminée, sera publiée par sa veuve, qui ose compter sur l'intérêt des admirateurs de Mozart, et leur propose de souscrire à ce travail.

L'ouvrage, qui formera un gros volume in-° de plus de quarante feuilles, sera livré aux souscripteurs au prix de cinq florins vingt-quatre kreutzers du Rhin, et paraîtra à la prochaine foire de Leipzick, chez Breitkopf et Haertel. La souscription sera fermée à cette époque, et le prix élevé à un tiers en sus.

Les noms de MM. les souscripteurs seront imprimés en

tête de l'ouvrage : ceux-ci sont, en conséquence, invités à les faire connaître d'une manière exacte ainsi que leurs qualités.

ANNONCES.

1° Grandes variations brillantes pour le piano, sur le petit tambour, par Henri Herz. Prix : 7 fr. 50 c.

2° *Le Garçon Suisse*, variations chantées par Mlle Sontag, à Paris et à Londres, composées et arrangées pour le piano, par J.-P. Pixis. Prix : 4 fr.

3° *Souvenirs à la Sontag*, choix d'airs arrangés pour le piano par J.-P. Pixis. Prix : 6 fr.

A Paris, au bureau d'abonnement, pour les partitions, la musique de piano, harpe, violon, etc., Henri Lemoine, éditeur, marchand de musique et d'instrumens, rue de l'Échelle-Saint-Honoré, n° 9.

— Introduction et variations sur *le Désir*, célèbre walse de L. V. Beethoven, pour le piano seul, ou avec accompagnement de violon, alto et violoncelle, composées et dédiées à Mlle Gertrude van-der-Bergh, par Chr. Rummel, maître de chapelle de S. A. S. le duc de Nassau. Œuvre 65.

— Trois duos concertans pour deux clarinettes, composés et dédiés à son ami Barrère aîné, artiste à Toulouse, par J. Beer, première clarinette du Théâtre royal Italien, et auteur du *Journal d'Harmonie*. Œuvre 38. Prix : 9 fr.

Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1 ; Mayence, chez les mêmes ; Anvers, chez A. Schott.

— Études pour le piano-forte, ou Leçons de perfectionnement destinées aux élèves avancés, contenant une suite de vingt-quatre morceaux caractéristiques, dans les diffé-

rens tons majeurs et mineurs, doigtées et accompagnées de notes explicatives sur l'intention de l'auteur, sur la manière de les étudier et de les exécuter, composées et dédiées à son maître et ami Frédéric-Denis Weber, directeur du Conservatoire de Musique de Prague, par J. Moscheles. Œuvre 70, 1re et 2e livraisons, à 15 fr.

Paris, Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

Un ouvrage destiné à l'enseignement et à l'étude du piano, tel que celui-ci, se recommande par le nom d'un maître aussi estimé que M. Moschelès. Ces études, parmi lesquelles on remarque une fugue d'un genre neuf, nous ont paru d'un bon effet, et calculées avec soin pour apprendre à vaincre les divers genres de difficultés de l'exécution. Il nous a semblé seulement que les notes explicatives auraient pu être rédigées d'une manière plus méthodique et plus développée. Mais à ce léger défaut près, l'ouvrage mérite d'être distingué de la foule de ceux qu'on publie chaque jour.

POLÉMIQUE.

A. M. Fétis, *rédacteur de la* Revue musicale, *professeur de composition au Conservatoire, etc. etc.*

Paris, 12 juillet 1828.

Monsieur,

Il faut que je commence par vous avouer que je fais peu de cas des raisonnemens sur la théorie des arts, et que j'estime plus un air d'opéra qui m'amuse que des volumes de dissertations qui m'ennuient. Presque tous les faiseurs de *pathos* sur la musique, sont ou des pédans sans génie, ou des journalistes *à tant la colonne*, qui se moquent des auteurs et du public. Je conviens cependant que votre Revue contient quelquefois des choses assez curieuses : pour un professeur tout bardé de *fugues* et de *contrepoints* (je crois que c'est ainsi qu'on appelle ce que vous enseignez), vous m'avez même paru assez raisonnable. C'est ce qui me détermine à vous proposer de résoudre un petit problème qui me semble de nature à mettre votre logique dans l'embarras; voici ce que c'est.

Il y a environ trente-cinq ou trente-six ans que des savans en *us* et en *os* se chargent de montrer au Conservatoire comment il faut s'y prendre pour composer de bonne musique, science qu'ils n'auraient pas mal fait, entre nous, de mettre en pratique dans leurs ouvrages. L'institut décerne très exactement chaque année des grands prix de composition aux élèves formés par ces savans. Ce sont toujours, s'il faut en croire le *perpétuel* secrétaire, *des jeunes gens de la plus haute espérance.* Cependant de tout cela il ne nous est pas venu un seul bon opéra.

D'un autre côté, un homme qui a remué les oreilles de toute l'Europe par la puissance de son génie, un homme qui a tous les jours plus d'idées pendant le cours de

son déjeûner que tous vos savans ensemble n'en ont eu pendant leur vie (vous voyez que je veux parler de Rossini), cet homme est, dit-on, un ignorant qui n'a pas la plus légère teinture de *contrepoint* ou de *fugue*.

Cette comparaison me paraît décisive, et je suis tenté de croire que votre science en musique est une des plus stupides niaiseries qui aient jamais trouvé place dans le cerveau humain ; mais je ne serais pas fâché de savoir ce que vous pourrez dire là-dessus. Expliquez-moi donc, monsieur, à quoi peut être bon ce savoir musical qui n'a pu nous donner un compositeur, tandis que les vrais musiciens s'en passent.

Voilà sans doute une question fort embarrassante. Si tous les professeurs étaient obligés d'expliquer à quoi peut servir ce qu'ils enseignent, ils courraient grand risque de perdre leurs places. Quoi qu'il en soit, je suis décidé à obtenir une réponse; et je dois vous prévenir que si vous gardiez le silence, j'imprimerais ma lettre dans les journaux. Allons, monsieur, du courage; faites l'aveu qu'on vous demande, ou donnez de bonnes raisons. Dans le premier cas, on vous saura gré de votre franchise; dans l'autre vous triompherez.

Agréez, etc.

Un de vos lecteurs, mais non de vos abonnés.

RÉPONSE.

Monsieur,

Le ton de votre lettre m'autorise à penser qu'au nombre des niaiseries que vous jugez inutile d'enseigner, vous mettez les égards et la politesse. Ce sont de gothiques usages dont les esprits élevés et indépendans s'affranchissent volontiers. Sans s'arrêter à la forme, ils voient le fond des choses; c'est bien assez qu'ils consentent à réformer le genre humain, resté si sot jusqu'à ce jour : ne leur en demandons pas davantage. Je veux mettre à profit le temps que vous voulez bien m'accorder, et je ne le perdrai pas en reproches inutiles à votre précepteur.

Vous désirez que je vous explique ce que c'est que la science en musique, et de quelle utilité elle peut être; ou plutôt, vous voulez que je vous avoue qu'elle n'est bonne à rien. Monsieur, sans prétendre vous imiter, je vous dirai que ceux qui élèvent ces questions les rendent en même temps insolubles, car elles sont l'aveu d'une ignorance qui ne pourrait être dissipée que par l'étude de la science même. Dans l'impossibilité de vous faire un cours complet de musique, je vais essayer de suivre votre marche, en me bornant à articuler des faits. Je tâcherai seulement d'être plus exact.

Autant que je puis en juger, la musique ne vous est connue que par ce que vous entendez au théâtre, et par ce qui se passe sous vos yeux. Souffrez d'abord que je vous dise ce qu'elle fut auparavant; vous comprendrez mieux ensuite les explications que vous me demandez.

Monsieur, avant Rossini il y eut des musiciens. Il se peut que vous ayez entendu parler de Cimarosa, de Paisiello, de Haydn, de Mozart; c'étaient des compositeurs de musique. Ils avaient eu des prédécesseurs qu'on appelait Scarlatti, Leo, Jomelli, Bach, Hændel, etc., etc. Ces bonnes gens, qui furent les Rossini de leur temps, avaient été élevés dans des écoles ou des conservatoires où ils étaient restés pendant huit ou dix ans de leur jeunesse. Leurs professeurs, espèces de pédans semblables à ceux qu'on voit encore, leur avaient dit que l'expérience a démontré que certaines combinaisons de sons affectent l'oreille plus agréablement que d'autres; qu'il en est de même des successions; que certaines formes, certaines dispositions, offrent des moyens d'effets infaillibles; que la connaissance de ce qu'il faut éviter et de ce qu'il est avantageux de faire n'est pas autre chose que le goût; que cette connaissance peut s'acquérir facilement dans la jeunesse par les secours d'un professeur, ou par la lecture des livres élémentaires, et que lorsqu'on la possède elle rend l'esprit plus libre et les travaux plus faciles.

A cette époque on rencontrait quelquefois parmi les élèves un génie heureux, plus souvent des esprits médio-

cres, et parfois des imbécilles. L'homme de génie, tout en apprenant les procédés et le mécanisme de son art, développait ses facultés naturelles, les perfectionnait par l'exercice, et acquérait une pureté de style qui rendait ses ouvrages classiques, et qui les mettait au-dessus des caprices de la mode. L'élève qui n'avait reçu de la nature que des facultés médiocres, devenait simplement un musicien instruit. Les imbécilles n'apprenaient rien et restaient ce qu'ils étaient.

Vous voyez, monsieur, que les conservatoires, le contrepoint, la fugue, ne sont pas des inventions françaises : avant qu'on songeât à les introduire parmi nous, ils avaient inondé l'Italie et l'Allemagne de grands artistes et de gens habiles. Il me semble du moins qu'en récapitulant tout ce que les écoles ont produit lorsqu'elles étaient dans leur splendeur, on trouvera que la science n'est point un obstacle aux développemens du génie, et ce sera déjà quelque chose ; car en reprochant aux professeurs du Conservatoire de ne vous point donner des compositeurs du premier ordre, vous semblez les accuser de ce qu'il ne s'en est point présenté, et vous paraissez croire que le génie est incompatible avec la science. Voyons maintenant s'il est vrai que la France n'ait pas fourni de compositeurs depuis qu'on y apprend la musique.

Une école ne consiste pas seulement dans des élèves et quelques professeurs ; c'est surtout l'esprit qui l'anime et la route où elle s'engage qui lui impriment un cachet particulier. Or, l'esprit du Conservatoire, sa doctrine, ses opinions, ses erreurs, rien de tout cela n'était individuel : c'était le patrimoine commun. Le Conservatoire se montrait tout entier dans les ouvrages de Méhul, de MM. Cherubini, Boieldieu, Catel, Lesueur, Berton ; il vit encore dans les productions de MM. Hérold et Auber ; il vivra chez leurs successeurs. La science du Conservatoire n'est autre que la science des conservatoires d'Italie, car c'est un des plus savans musiciens italiens (M. Cherubini) qui l'a introduite en France. C'est cette science qui a présidé à la composition de *Médée*, des *Deux Journées*, d'*Élisa ou*

le mont Saint-Bernard, etc.; c'est elle qui a donné naissance à tous les ouvrages dont s'honore notre scène; elle s'insinue même chez les moins savans en apparence. C'est donc à tort qu'on s'obstine à ne chercher la science du Conservatoire que chez quelques jeunes gens qui n'ont pas tenu tout ce qu'ils semblaient promettre.

Vous êtes moins juste envers vos compatriotes que les étrangers, lorsque vous affirmez que le Conservatoire n'a pas produit un seul bon opéra. Rendez-vous en Allemagne et en Russie, ou si vous ne voulez pas vous donner cette peine, lisez la *Revue musicale*, et vous y verrez que Méhul, Cherubini, Boieldieu, Auber, Hérold, etc., font retentir tous les théâtres de leurs accens, et que leurs opéras les alimentent presque seuls. Ils sont moins favorisés dans leur pays, je le sais; mais, monsieur, vous savez le proverbe; jamais il ne fut plus applicable.

La musique française brille par des qualités qui lui sont particulières; si elle est moins chantante, moins mélodieuse que l'italienne, moins riche d'instrumentation que l'allemande, elle est généralement plus dramatique, plus vraie, plus philosophique; elle a, quoiqu'on en dise, une physionomie spéciale : cela vaut mieux que d'être une imitation. Rien ne prouve mieux qu'elle est ce qu'elle doit être, quant au système, que les métamorphoses qui s'opèrent dans la manière de tous les compositeurs célèbres étrangers qui travaillent pour nos théâtres. Insensiblement ils modifient leur style pour adopter les formes françaises. Ils peuvent avoir plus de génie que nos musiciens, mais ils sont forcés d'imiter leur sentiment des convenances dramatiques.

Vous voyez donc bien que, malgré sa science, cette musique n'est pas si mauvaise que vous semblez le croire. Elle ne vous plaît pas! cela est sans doute très fâcheux; mais, enfin, on ne peut plaire à tout le monde, fût-on même *le contrepoint* et *la fugue*.

A l'égard des élèves compositeurs, façonnés avec tant de peine par les pédans que vous savez, voyons si vous êtes plus fondé dans le mépris que vous témoignez pour eux.

La plupart ne se produisent point : ceux qui parviennent par hasard à faire entendre leurs essais ne s'élèvent point au-dessus du médiocre, et vous en accusez le contrepoint et la fugue. Il me semble qu'il serait plus raisonnable de s'en prendre à la constitution de nos théâtres et à l'arrangement de ce qui concerne l'art dramatique en France. En Italie, en Allemagne, il y a vingt villes où un compositeur peut écrire, et la division de l'année théâtrale en quatre saisons quadruple encore ces ressources; l'Angleterre même a trois capitales; en France, il n'y a qu'une ville (Paris), et dans cette ville qu'un théâtre, qui est exploité par trois ou quatre musiciens, dont la réputation est faite. Que voulez-vous que fasse un jeune homme qui brûle du désir de s'essayer? Il lutte d'abord avec persévérance, se fatigue ensuite, et finit par renoncer à des espérances illusoires et par garder un silence forcé. Le contrepoint ni la fugue ne sont pour rien dans ces désappointemens.

Rossini est, dites-vous, un ignorant qui n'a pas la plus légère teinture de la science musicale! Que signifie cela? N'est-il pas évident qu'une science quelconque n'est qu'un résultat de faits démontrés par l'expérience. Or, comment voulez-vous que Rossini, doué de facultés si rares, et qui a tant écrit, n'ait pas appris par lui-même une partie de ce qu'on enseigne dans les écoles, et même qu'il n'ait pas découvert des choses nouvelles. La science des effets s'est agrandie dans ses mains, et, comme je l'ai dit dans *la Revue*, pour ma part, j'ai beaucoup appris dans ses ouvrages, sous ce rapport.

Il n'est pas vrai, d'ailleurs, qu'il n'ait point fait d'études; je tiens de lui-même qu'il occupa les loisirs de sa jeunesse à mettre en partition les ouvrages de quelques grands maîtres, tels que Haydn, Hændel, Mozart, et que c'est à ce travail qu'il doit une partie de ce qu'il sait en musique. Son instinct lui a révélé en cela une des meilleures études que puisse faire un esprit supérieur. Rossini ne s'est pas familiarisé avec le mécanisme de la fugue et des styles anciens; mais il n'écrit ni pour l'église ni dans le genre in-

strumental, où ces connaissances sont indispensables; ce défaut de savoir est donc de peu d'importance pour ses travaux ordinaires.

Je sais qu'on trouve dans ses partitions beaucoup d'incorrections de style que nos écoliers ne se permettraient pas. Lorsqu'il écrit un morceau à six ou sept parties, il dispose supérieurement les voix pour l'effet général, mais il néglige les détails. L'indifférence qu'il met à toutes choses fait qu'il n'a pas la force de corriger des fautes qu'il aperçoit très bien. D'ailleurs, il sait que dans un auditoire nombreux, sept ou huit personnes au plus seront choquées de ses fautes, et il a très bien calculé que c'est par les masses qu'on fait sa réputation.

Qu'avez-vous prétendu, monsieur, par votre comparaison de nos savans élèves restés dans l'obscurité, et de ce que vous appelez l'ignorance de Rossini? Avez-vous eu pour but de prouver qu'un génie supérieur parvient toujours à se produire, malgré les défauts de son éducation, et que le savoir ne donne pas des idées? Qui ne sait cela? L'erreur commune sur la science musicale consiste à l'appeler *l'art de la composition,* tandis que ce n'est que *l'art d'écrire;* car on n'apprend pas à composer. Il faut savoir la langue qu'on parle; l'harmonie, la fugue, le contrepoint, sont la grammaire et la syntaxe de la musique. Voilà, monsieur, ce que c'est que la science en musique.

Quand on veut savoir si une science est utile, il ne faut pas comparer l'ignorance d'un homme de génie avec le savoir d'un homme sans idées, car le génie est au-dessus de tout. C'est entre deux inventeurs dont l'un a perfectionné ses facultés par l'étude, et dont l'autre est resté dans son état primitif, qu'il faut établir la comparaison. Voyez ce qu'a produit la science sur des artistes tels que Haydn, Hændel, Bach, Mozart, etc., et vous aurez une idée de son utilité. Ils ont eu leur temps de vogue; cette vogue est passée, et ils se trouvent à cet égard dans le cas de beaucoup d'autres qui n'avaient pas leur savoir, mais qui ont aussi joui d'une grande renommée. Ceux-ci sont

maintenant oubliés, et la gloire des autres est inaltérable, parce qu'elle repose sur des qualités classiques qui sont à l'abri des caprices de la mode.

Je doute, monsieur, que ces explications vous satisfassent; mais je crois que les lecteurs impartiaux de la *Revue musicale* les approuveront.

Je suis, autant qu'on peut l'être de quelqu'un qu'on ne connaît pas,

Votre très humble serviteur,

FETIS.

CHANTEURS ALLEMANDS.

(Extrait de la *Gazette musicale* de Berlin.)

SUITE[1].

TÉNORS.

M. Jaeger. Ce chanteur appartient à la même époque et à la même école que M. Haitzinger, quoiqu'il ait paru sur la scène et ait acquis sa réputation deux ans plus tôt (1818) que ce dernier. Il fut formé par l'excellent maître M. Schwartzboeck. Sa première apparition prouve qu'indépendamment d'une voix charmante, d'une portée et d'une souplesse extraordinaires, il avait reçu de la nature le génie musical. Dès le premier soir, sa voix se voila légèrement depuis les cordes basses jusqu'à l'extrémité supérieure du medium (défaut que l'habitude ne lui a pas encore fait perdre); mais à partir de ce point, il montait encore une octave (*d'ut* en *ut*) qui n'avait point d'égale pour l'éclat du timbre, le charme sympathique, la force accentuée et la flexibilité.

On douta d'abord qu'il pût jamais devenir acteur supportable; mais ses efforts ont réussi, sinon à le rendre bon acteur, du moins à atténuer certains défauts extérieurs,

(1) Voyez la *Revue musicale*, tom. III, p. 517.

et à mettre son jeu d'accord avec son chant. Il ne se montra jamais dans tous ses avantages du premier coup, mais il finit par remporter la victoire : c'est ce qui lui arriva à Vienne, où il était le chanteur favori, et à Berlin, où le voisinage dangereux de Mlle Sontag ne l'empêcha pas de recueillir des suffrages unanimes.

M. Jaeger est sans doute un ténor de premier rang, et, dans son genre, il n'a pas été surpassé; mais depuis quelque temps, soit pour satisfaire à des critiques plus ou moins fondées, soit à cause de la faveur actuelle du public, qui n'était pas d'abord bien disposé à son égard, il commence à vouloir tantôt forcer sa voix qui est suffisante, tantôt à se jeter dans une profusion d'ornemens aux dépens du bon goût et de la véritable expression. Il pourra sans doute obtenir ainsi des applaudissemens, mais il usera ses forces, exposera sa voix à une crise dangereuse, et tombera dans l'uniformité de la routine.

M. Loehle. Quand il est question de chanteurs distingués, on doit placer en première ligne le nom de cet artiste, avantageusement connu depuis long temps, et cher à tout théâtre allemand. L'étendue de sa voix, sa bonne école et son goût, joints à une grande habitude de la scène, le rendent propre à tous les genres de l'opéra, et quoiqu'il soit peut-être difficile de l'entendre chanter une partie de ténor de Spontini, sous un orchestre tel que celui de l'opéra de Berlin, il a certainement bien assez de moyens pour les ténors de Gluck, Mozart, Winter, Boïeldieu, Méhul, et même de Rossini; car il ne faut pas se faire illusion sur le despotisme de la musique de ce dernier compositeur. S'il a, pour satisfaire le goût de certains chanteurs, écrit une foule d'ornemens qui ne sont rien moins qu'indispensables, la plupart de ses bonnes mélodies sont simples et d'une exécution facile. Quant aux ornemens eux-mêmes, il suffit d'avoir été témoin des modifications si variées que leur a fait subir chaque chanteur nouveau, dans les villes mêmes où Rossini présidait à l'exécution de ses opéras, pour se convaincre que le caractère n'en est pas immuable. Au surplus, les qualités

propres à M. Loëhle, et qui sont le sentiment intérieur, l'impulsion tendre, la grace et la légèreté semblent, ainsi que son extérieur, l'appeler à l'exécution des opéras semi-sérieux, et devoir le faire réussir dans la romance et la cavatine. Sa voix de tête se rattache avec facilité aux notes de poitrine, et s'élève dans le *cantabile* d'une manière légère et sonore jusqu'à l'*ut*. Malheureusement sa vocalisation n'est pas toujours pure, et son articulation toujours nette. Au total, il n'est guère probable que l'arrivée de ce chanteur dans une ville fasse assiéger le théâtre; mais il sera partout accueilli de la manière la plus distinguée par les amis de la musique.

BASSES.

M. Blum. Un examen superficiel des chanteurs de tous les pays suffirait pour prouver qu'on pourrait leur appliquer le système de Linnée, et les classer ainsi que les plantes en familles, genres, sous-genres, etc.

Les familles de chanteurs sont, à notre avis, au nombre de trois, savoir : les chanteurs *nés*, les chanteurs *de vocation*, les chanteurs *de métier*. La première comprend tous les artistes que la nature, en leur conférant tous les avantages physiques et moraux, sous le rapport musical, destinait dès le berceau à être chanteurs, et qu'elle enflamma de l'amour de l'art. A la seconde appartiennent ceux qu'elle a doués à un haut degré de quelques moyens isolés, tandis qu'elle leur a refusé les autres. Enfin, la troisième famille (sans contredit la plus nombreuse) se compose de tous les chanteurs qui se sont persuadés que le travail suffit pour être un digne artiste, et qui n'y joignent point les qualités nécessaires.

M. Blum appartient incontestablement à la classe des chanteurs-*nés*, et particulièrement à ce genre heureux de basses qui n'atteignent ni les extrémités de l'aigu, ni celles du grave, mais que leur organe, sonore et égal dans toute son étendue, rend propres à chanter également les parties de basse et celle de bariton. Il réunit à un bel extérieur une voix vibrante, étendue et capable de toute espèce

d'accent, un sentiment vif, une imagination facile, et beaucoup d'intelligence.

Mais il a été aussi victime de la mauvaise organisation des théâtres allemands. Monté sur la scène trop jeune, et sans être formé, abandonné comme tant d'autres à lui-même, sans continuer des études techniques et fondamentales, égaré par les suffrages de la multitude, par les idées de maîtres à vue bornée, et par des louanges de gazettes, il est loin d'être parvenu au point de perfection pour lequel il était né. Il laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la correction, quoique en mainte occasion un heureux instinct lui fasse faire d'excellentes choses. Comme acteur, il est plus heureux, et tellement varié, que le burlesque et la caricature, que semblerait repousser son extérieur imposant, lui vont souvent encore mieux que la noblesse des héros.

Je dispense très volontiers une basse et même un bariton de la volubilité d'un soprano et d'un tenor, et je ne crois pas que l'opéra ait beaucoup gagné par cette facilité moderne de beaucoup de basses de nos jours; mais je demande à tout chanteur, aux basses surtout, une intonation ferme et pure, un *portamento* sans tache, et l'emploi de la force du son, calculé de manière à ne couvrir aucune autre partie, c'est-à-dire à ne point dégénérer en cris.

M. Busolt. Quand on remplit souvent les premiers rôles sur les premières scènes d'Allemagne, on a droit à une mention, ne fût-ce qu'à une critique. Pour ne pas paraître trop sévère, je rangerai M. Busolt parmi les chanteurs *de vocation*, quoique beaucoup de gens ne le considèrent que comme un chanteur *de métier*. Une étude superficielle, voire même approfondie, de la science de l'harmonie, ne réparent pas, chez un chanteur, l'absence d'une bonne voix, et le manque d'imagination et d'école. D'un autre côté, il existe en Allemagne beaucoup de chanteurs qui, ayant eu le bonheur de faire leur éducation musicale dans un endroit où se trouvait un virtuose renommé et véritablement grand, ont eu le malheur de considérer comme qualités essentielles de son talent, les défauts de l'âge, et

se sont efforcés de se les approprier aussi complètement que possible. Qui est-ce qui n'a pas fait attention au chevrottement qui devient très commun chez beaucoup de chanteurs dans la force de l'âge ? C'est vraiment une dépravation de goût et de jugement qui annonce que l'artiste n'a pas même étudié les premiers principes de son art, ou n'a pas réfléchi un seul instant sur la nature et le but de la voix. C'est cependant ce chevrottement que M. Busolt a cru devoir copier de quelques grands chanteurs qu'il a entendus.

M. Dévrient. Quand il est question d'art dramatique, le nom des Dévrient doit toujours être cité d'une manière plus ou moins distinguée. Le bassiste appartient à cette classe de voix moyennes qui ne se fait remarquer ni par une étendue, ni par une sonorité particulière. Il n'est à proprement parler ni bariton complet, ni basse décidée. Mais s'il veut continuer avec ardeur ses études comme il les a commencées, unir ses registres, abandonner les ornemens puériles pour le chant véritable, et se tenir dans la sphère qui lui est propre, il prendra une place honorable dans les rangs des chanteurs toujours bien venus dans l'opéra romantique et comique. Quant au genre tragique, le volume de sa voix ne lui permet pas de l'aborder. Les plus grandes difficultés de la nouvelle école italienne ne seront pas insurmontables pour lui, mais il ne s'y distinguera pas d'une manière particulière.

M. Fritze. Voici un des artistes les plus brillans et les plus riches d'espérance de la scène allemande. Doué d'un extérieur séduisant, d'une voix basse sonore, souple, étendue et élevée, riche en connaissances techniques, pianiste habile, préparé au chant scénique par plusieurs années d'étude sous des professeurs de mécanisme, il manque cependant à proprement parler d'école, défaut qui se trahit par son inhabileté assez sensible à lier la voix de tête à celle de poitrine, à respirer à propos et à conserver un *portamento* également pur dans tous les degrés de l'échelle diatonique. Il ya aussi pour le jeu de grandes dispositions que n'ont pourtant pas développées autant qu'on pourrait le croire,

trois années de pratique. Malgré tous ces dons heureux de la nature, si M. Fritze n'emploie pas à travailler avec zèle ce qui lui reste encore d'années de jeunesse, il court le risque de rester un chanteur du second ordre.

M. Genée. Ce chanteur s'est montré avec assez de bonheur à Berlin dans les seconds rôles de l'opéra-comique et les caricatures de vaudeville, et s'est fait surtout remarquer avantageusement par la variété de son jeu. Sa voix qui est une véritable basse sonore et étendue n'a point été formée par le travail, et non-seulement elle est restée dure et inégale, mais elle s'est essentiellement détériorée et ne peut exécuter des cantilènes douces et soutenues, ni les intonations difficiles. Les chansons d'une gaîté robuste et les ensembles vigoureux sont ce qui lui réussit le mieux. C'est un chanteur semblable aux basses de l'ancien Opéra français.

M. Gern. On ne peut passer sous silence le nom de cet artiste distingué, qui, s'il n'est pas de notre temps, nous apparaît encore comme une de ces ruines imposantes qui font paraître bien petite la grace des édifices modernes. Son exécution justifie encore aujourd'hui la réputation dont il a joui, et témoigne pour le fini, l'énergie, et l'ame de son chant, la puissance et la beauté qui caractérisaient autrefois sa voix, et l'art avec lequel il réglait ses riches moyens. Il appartient à un autre temps, sans doute; et c'est pourquoi l'on ne saurait exiger de lui les qualités dont se pare le nôtre, telles que la hardiesse et la bravoure, l'emploi assez étendu des voix de tête, etc.; mais il n'en a pas non plus les défauts consacrés par la mode, l'affectation, la mignardise, l'oubli du genre naturel et des limites raisonnables, et cette monotonie de douceur et de brillante facilité. Ses travaux à l'église, comme maître et comme chanteur, sont une preuve incontestable d'infatigable activité, et de son amour constant pour le beau. Malheureusement son apparition sur la scène dans des parties importantes rappelle douloureusement que sa voix est maintenant insuffisante. Qu'il se repose sur ses lauriers, et qu'il jouisse maintenant du repos nécessaire à un artiste dans sa vieillesse.

BIOGRAPHIE.

Albrechtsberger (Jean-Georges), savant harmoniste et organiste habile, né à Klosterneuburg, petite ville de la Basse-Autriche, le 3 février 1736, entra fort jeune au chapitre de ce lieu, comme enfant de chœur. De là, il passa à l'abbaye de Mœlk, où il fut chargé de la direction d'une école gratuite. Monn, organiste de la cour, lui enseigna l'accompagnement et le contrepoint. Devenu lui-même profond organiste, après plusieurs années d'un travail assidu, il fut appelé, en cette qualité, à Raab, puis à Maria-Taferl, et enfin à Mœlk, où il demeura pendant douze ans. Les ouvrages qu'il publia dans cet intervalle ayant propagé sa réputation, et la place d'organiste de la cour de Vienne étant devenue vacante, il fut désigné, en 1772, pour en remplir les fonctions. Vingt ans après, on le nomma maître de chapelle de l'église cathédrale de Saint-Étienne. L'académie musicale de Vienne l'admit au nombre de ses membres en 1793, et celle de Stockholm, en 1798. Ce savant homme est mort à Vienne, le 7 mars 1809, et non en 1803, comme on l'a écrit dans le *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810). Albrechtsberger avait épousé, en 1768, Rosalie-Weiss, fille de Bernard Weiss, sculpteur, et en avait eu quinze enfans, savoir neuf fils et six filles. De ces quinze enfans, douze sont morts en bas-âge.

Ses meilleurs élèves sont : 1° Beethoven ; 2° Jos. Eybler, premier maître de chapelle de la cour de Vienne ; 3° Jean Fuss, mort à Pesth, le 9 mars 1819 ; 4° Gœnsbacher (Jean), qui a succédé à Preindl, dans la place de maître de chapelle de Saint-Étienne ; 5° J. N. Hummel, maître de chapelle du duc de Saxe-Weymar ; 6° le baron Nicolas de Kreufft, mort à Vienne, le 16 avril 1818 ; 7° Jos. Preindl, maître de chapelle de Saint-Étienne et de Saint-Pierre, mort à Vienne, le 26 octobre 1823 ; 8° le chevalier Ignace de Seyfried, maître de chapelle et directeur de l'Opéra de

Vienne; 9° et enfin Joseph Weigl, compositeur et directeur de l'Opéra de Vienne. Haydn, Beethoven, et tous les grands musiciens de l'Allemagne, avaient la plus haute estime pour Albrechtsberger, qui était également recommandable comme écrivain didactique, comme organiste et comme compositeur de musique sacrée et instrumentale.

Le nombre des ouvrages sortis de sa plume est immense. Le prince Nicolas d'Esterhazy-Galantha, possède en manuscrits les suivans : 1° vingt-six messes, dont dix-neuf sont avec accompagnement d'orchestre, une avec orgue, et six à quatre voix *a capella;* 2° quarante-trois graduels; 3° trente-quatre offertoires; 4° cinq vêpres complètes; 5° quatre litanies; 6° quatre psaumes; 7° quatre *Te Deum;* 8° deux *Veni Sancte Spiritus;* 9° six motets; 10° cinq *Salve Regina;* 11° six *Ave Regina;* 12° cinq *Alma Redemptoris;* 13° deux *Tantum ergo;* 14° dix-huit hymnes; 15° un *Alleluia;* 16° dix morceaux, tels que *De profundis, Introit*, leçons de ténèbres et répons; 17° *Oratorios,* les Pélerins de Golgotha, l'Invention de la croix, la Naissance du Christ : *applausus Musicus; de Navititate Jesu; de Passione Christi;* 18° neuf cantiques; 19° un petit opéra allemand; 20° quarante quatuors fugués, œuvres 1, 2, 5, 7, 10, 11, 16 et 19; 21° quarante-deux sonates en quatuors, œuvres 14, 18, 20, 21, 23, 24 et 26; 22° trois sonates en doubles quatuors, œuvres 17; 23° trente-huit quintettis pour deux violons, deux violes et basse, œuvres 3, 6, 9, 12, 15, 22, 25 et 27; 24° sept sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contrebasse; 25° vingt-huit trios pour deux violons et violoncelle; 26° treize pièces détachées, telles que sérénades, nocturnes et divertissemens; 27° six concertos pour divers instrumens, tels que le piano, la harpe, l'orgue, la mandoline et le trombone; 28° quatre symphonies à grand orchestre.

Les ouvrages qu'Albrechtsberger a publiés sont les suivans : 1° *fugues pour l'orgue*, œuvres 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 17 et 18; *préludes pour l'orgue*, œuvres 3, 12 et 29; *fugues pour le piano,* œuvres 1, 15,

20 et 27; *dix-huit quatuors pour deux violons, alto et basse,* œuvres 2, 19 et 21 ; *six sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse*, œuvres 13 et 14; *concerto léger pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse,* Vienne; *quatuor pour clavecin,* deux violons et basse, Vienne, 1792; *six duos pour violons et violoncelle,* Leipsick, 1803; *quintetto pour trois violons, alto et violoncelle; sonates à deux chœurs, pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles,* Vienne, Riedl.

Les ouvrages élémentaires d'Abrechtsberger sont : 1° *Gründliche Anweisung zur composition, mit deutlichen und ansführlichen exempeln, zum selbs unterrichte erlaütert, und mit Anhange : von der Beschaffenheit und Anwendung aller Jetzt üblichen mus. instrumente,* Leipsick, 1790, in-4°. Une nouvelle édition de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, 1818, in-8°. M. Choron en a donné une traduction française, sous ce titre : *Méthode élémentaire de composition, etc., enrichie d'un grand nombre de notes et d'éclaircissemens,* Paris, 1814, 2 vol. in-8°. Bien que méthodique et orné d'exemples assez purement écrits, ce livre n'est point exempt de tout reproche. L'auteur, en cherchant la concision, est tombé quelquefois dans la sécheresse et l'obscurité. Les parties les plus difficiles de la fugue, telles que *la réponse* et les *contre-sujets*, n'y sont qu'effleurées, et les exemples ne sont point assez variés. Néanmoins, tel qu'il est, il mérite l'estime dont il jouit en Allemagne. Il a remplacé avantageusement le *Gradus ad Parnassum,* de Fux, qui, basé sur la tonalité du plain-chant, s'éloigne trop du système moderne. Par les soins qu'Albrechtsberger a mis à la rédaction de ses exemples, il a évité les défauts du *Traité de la Fugue*, de Marpurg, qui n'est propre qu'à enseigner le style instrumental. 2° *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen* (Méthode abrégée d'accompagnement), Vienne, 1792; 3° *Klavierschule für Anfænger* (école du clavecin, pour les commençans) Vienne, 1800; 4° *Ausweich-*

ungen aus C dur und C moll in die übrigen Dur- und Moll-Tœne (passages des tons d'*ut* majeur et d'*ut* mineur dans tous les tons majeurs et mineurs), Vienne, Leipsick et Bonn. La deuxième partie de cet ouvrage, intitulée *Inganni Trugschlüsse für die Orgel oder Piano-Forte*, contient toutes les feintes de modulations. La troisième partie a pour titre : *Unterricht über den Gebrauch der verminderten und überm. Intervallen* (instruction sur l'usage des intervalles, augmentés et diminués), Leipsick, Peters. Le chevalier de Seyfried a publié une édition complète des œuvres théoriques d'Albrechtsberger, sous ce titre : *J. G. Albrechtsberger's saemmtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*, Vienne, Antoine Strauss, 3 vol. in-8°, sans date.

SUR LE POLYPLECTRON,

INSTRUMENT NOUVEAU, INVENTÉ PAR M. DIETZ,

Facteur de pianos, à Paris.

Il y a long-temps que l'on a remarqué pour la première fois que le plus grand défaut des instrumens à cordes et à clavier est d'être privé de la faculté de soutenir les sons. Aux avantages d'une étendue considérable, qui embrasse toute l'échelle d'un orchestre, depuis les sons graves de la contre-basse jusqu'aux notes aiguës de la petite flûte, avantages qui se trouvent réunis dans le piano à celui de pouvoir faire entendre les accords complets et simultanés, on désirait de joindre la possibilité de prolonger les sons et d'en modifier les accens, comme on peut le faire sur le violon, l'alto, ou la basse; car ce n'étaient pas les instrumens à vent qu'on voulait imiter : l'orgue remplissait cet objet.

Mais il est bien plus facile de faire résonner dans leur

véritable harmonie des tuyaux carrés ou cylindriques, par des moyens artificiels que des cordes élastiques qui empruntent une partie de leur sonorité du corps sur lequel elles sont tendues. La puissance de l'archet, dans la main d'un instrumentiste habile, parvient à ébranler la masse d'air qui est contenue dans la caisse sonore du violon, d'un alto ou d'une basse, et à la mettre en contact avec l'air extérieur; il est difficile de produire le même effet au moyen d'un archet mécanique. Si on essaie de lui donner assez de force pour cet objet, le mouvement de la machine devient dur, rebelle et même presque impossible. Si au contraire on laisse à l'archet la souplesse qui est souvent nécessaire, on n'obtient qu'un son maigre et dépourvu d'intensité. Toutes les recherches, tous les essais avaient échoué jusqu'ici contre ces obstacles; en cherchant à les vaincre, M. Dietz a rencontré d'heureux effets inattendus, et a dépassé dans son but tous ses prédécesseurs.

Ce fut, je crois, en 1717 qu'un facteur de clavecin de Paris imagina un instrument qu'il appela *clavecin vielle,* parce qu'il ressemblait à une vielle posée sur une table, parce qu'au lieu d'archet on y avait mis une roue, et parce que le son était semblable à celui de la vielle. Cet instrument, qui fut approuvé par l'académie des sciences, se trouve figuré dans le recueil de ses machines. C'est le premier essai qui fut fait d'un clavecin ou piano propre à soutenir les sons.

Il paraît qu'il se passa ensuite beaucoup de temps avant qu'on songeât à perfectionner l'idée de ce facteur. Vers la fin du dix-huitième siècle, un mécanicien de Milan, nommé *Gerli,* fit entendre dans plusieurs concerts et dans des églises un instrument qui avait la forme d'un clavecin, et qui était monté de cordes de boyau, lesquelles étaient jouées *par des archets de crin*, selon ce qui est rapporté dans les journaux italiens du temps. Il est difficile de concevoir comment on avait pu employer le crin pour ces archets; à moins qu'ils n'eussent agi horizontalement par une espèce de mouvement de *va-et-vient*. Il est vraisem-

blable que cet instrument avait des défauts notables qu'on n'a pu vaincre, car il fut bientôt oublié.

Lors de l'exposition des produits de l'industrie qui eut lieu aux invalides en 1806, Schmidt, facteur de piano à Paris, présenta un instrument qui offrait la forme d'une longue caisse carrée. A l'une de ses extrémités se trouvait un clavier avec un mécanisme de piano ordinaire; de l'autre côté était un autre clavier destiné à faire mouvoir de petits archets cylindriques qui faisaient résonner des cordes de boyau. Les sons qu'on obtenait par ce mécanisme avaient l'inconvénient de ressembler à ceux de la vielle, et ne répondaient pas a l'intention de l'inventeur, qui avait voulu imiter les instrumens à archets : cependant Schmidt obtint une mention honorable pour ses efforts.

Quelques années après, Pouleau inventa son *orchestrino*, qui avait beaucoup d'analogie avec l'instrument de Schmidt. Les sons en étaient plus doux, mais ils étaient peu volumineux. Cependant, c'était à mon avis ce qu'on avait fait de mieux en ce genre avant que M. Dietz se fût occupé du même objet. Ce qui distinguait l'*orchestrino* de Pouleau des autres inventions du même genre était un archet en crins sans suture, dont il n'a jamais revélé le secret.

Un article inséré dans les *effemeridi litterarie di Roma*, (t. v. p. 29.) a présenté comme une découverte nouvelle le *violin-cembalo*, inventé par l'abbé Grégoire-Trentin, en 1822; mais quoique les indications ne fussent pas assez précises dans cette annonce pour qu'on pût se former une idée exacte du système du mécanisme, tout porte à croire qu'il avait beaucoup de rapport avec celui de Schmidt, car son archet était aussi cylindrique. Je pense qu'il en était de même du *sostenante piano-forte* de M. Mott, de Brihgton.

Enfin, M. Gama, facteur de piano à Nantes, fit annoncer, l'année dernière, dans *le Breton*, journal de cette ville, qu'il venait d'achever un instrument de la même espèce, auquel il donnait le nom de *Plectro-Ephone*, et

qui, d'après cette annonce, devait être fort supérieur à tout ce qu'on avait fait jusques là. Il s'en faut bien, cependant, que l'essai qu'il en a fait quelques mois après à Paris, ait répondu à cette pompeuse annonce. Le son, presque nul dans les basses, ne se produisait d'une manière satisfaisante que dans les dessus : aussi, l'artiste qui le jouait, tenait-il presque toujours ses mains dans la partie aiguë. Cet essai n'eut aucun succès.

Les principes d'après lesquels M. Dietz a construit son *Polyplectron*, sont plus conformes à ce que l'observation enseigne sur la résonnance des instrumens à archet, que ceux qui avaient été adoptés par ses prédécesseurs. Soit que l'archet fonctionne longitudinalement, soit qu'il soit cylindrique, ses mouvemens horizontaux ne peuvent produire qu'un son faible, parce qu'il n'agit que sur la corde en la faisant vibrer dans un sens opposé aux vibrations de la table. Ce défaut est celui de tous les instrumens dont je viens de parler. Il a suffi de cette observation à M. Dietz pour lui faire concevoir le dessein de faire agir son archet perpendiculairement aux cordes, et de la même manière que lorsqu'on joue du violon, de la basse, ou de tout autre instrument à archet. Pour cela, il lui fallait autant d'archets que de notes : c'est ce qu'il a exécuté au moyen d'un mécanisme fort ingénieux.

Des archets sans fin, composés de légères lanières de peaux, circulent sur un cylindre placé à la partie supérieure de l'instrument et sur des poulies qui se trouvent au-dessus du clavier. Le mouvement de la touche fait approcher l'archet de la corde, au moyen d'une petite lame de cuivre, et le son se produit immédiatement. Ce son est susceptible de prendre différens caractères qui dépendent de la manière dont on attaque la note. Ainsi, lorsque l'artiste joue avec un peu de fermeté et en liant son jeu, il obtient l'effet d'un orgue excellent et d'un son volumineux. S'il joue avec légèreté, soit en liant, soit en détachant les notes, il produit l'effet des instrumens à archet. Dans la partie grave de l'instrument, et dans le *medium*, l'analogie est presque parfaite avec la contre-basse,

le violoncelle et l'alto. A mesure qu'on s'élève, les sons prennent le caractère des diverses espèces de violes plutôt que du violon : car, il faut bien le dire, ce n'est point encore cet admirable instrument dont l'imitation est cherchée depuis si long-temps, que M. Dietz a trouvé : c'est un instrument particulier, qu'on peut considérer comme une acquisition, et qui est fort agréable, mais qui ne remplirait pas l'attente de ceux qui voudraient y trouver le son d'un *stradivarius* ou d'un *amati*. M. Dietz parviendra-t-il par ses perfectionnemens à réaliser l'attente des amateurs à cet égard ? il l'espère : on doit tout attendre de sa persévérance, car il est plein d'amour pour son art.

J'oubliais de dire que le polyplectron se distingue encore des autres instrumens de son espèce par la rapidité de ses articulations, qui permettent d'y jouer avec autant de vivacité qne sur le piano, et d'y exécuter les traits les plus compliqués.

Une brillante assemblée composée de savans, tels que MM. de Prony, Savart, etc., et d'un choix d'artistes distingués, parmi lesquels on remarquait MM. Cherubini, Paer, Reicha, Herz, Zimmerman, Rhein, Benoist, Woetz, etc., a assisté, vendredi 11 de ce mois, à l'essai du polyplectron, dans les salons de M. Dietz, et ont témoigné hautement à l'auteur la satisfaction qu'ils éprouvaient à l'audition de son instrument. Plusieurs journalistes assistaient à cette séance intéressante, dont ils ont rendu un compte avantageux dans leurs feuilles. L'opinion générale est que M. Dietz a beaucoup plus approché de la perfection qu'aucun de ses devanciers. C'est aussi la mienne.

Le prix d'un polyplectron est celui d'un piano à queue ordinaire.

FÉTIS.

ANNONCES.

MESSE SOLENNELLE DE M. LESUEUR.

Parmi les vrais amateurs de musique, en est-il un seul qui n'ait pas entendu à la chapelle royale une des messes ou un des oratorios composés par M. Lesueur, et qui n'ait admiré cette puissance d'invention et cette vivacité de génie qui distinguent les productions de ce grand maître ?

Ces chants sacrés sont tellement empreints de l'enthousiasme religieux et de la touchante majesté des prières de l'église, que l'ame semble s'identifier aux célestes accords qui la pressent et qu'elle s'exalte presqu'à l'insu d'elle-même dans la contemplation de son créateur. Certes, il faut le dire, celui qui dispose ainsi des mouvemens du cœur par le secours seul de l'harmonie, privé en quelque sorte de la ressource des paroles qu'on n'entend qu'à peine, et des effets dramatiques qui lui sont tout-à-fait refusés, celui-là a droit à nos hommages pour avoir reculé les limites de l'art !

Aussi, bien que les messes de M. Lesueur ne fussent pas publiées, leur réputation n'en était pas moins européenne; maintenant que sa modestie a cédé aux instances de ses concitoyens et des compositeurs étrangers, et qu'il a fait paraître une première grande messe solennelle, la plupart des villes de la France et de l'Europe s'apprêtent à donner à ce chef-d'œuvre une exécution musicale digne de lui; plusieurs même y sont déjà parvenues. Voici ce que dit le *journal du Nord* dans un article du 21 juin :

« C'est aux savans accords de M. Lesueur, surintendant « de la chapelle du roi, que l'on a eu recours pour embellir « la solennité religieuse qui ouvrait les fêtes de Lille. Les « nombreux amateurs de musique qui ont entendu cette « belle composition ont été frappés de la noble simplicité

« qui y règne, simplicité que l'on pourrait croire exempte « d'art si l'on ne savait que c'est le comble de l'art. Le « *Gloria* et le *Credo* surtout sont de la plus belle facture; « on y trouve toute la verve du compositeur qui a su rendre « aux Français le goût de ce genre de musique. »

Il serait à désirer que l'importante publication de M. Lesueur se poursuivît avec activité et qu'il fît succéder à sa première messe solennelle, un de ces beaux oratorios qu'on a trop peu l'occasion d'entendre et qui, pour le dire en passant, figureraient avec éclat dans les concerts spirituels de l'Académie royale de musique, si on avait le bon esprit de les y faire exécuter. S.

— Partition du grand septuor pour violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle, et contre-basse par Beethoven; op. 20. Prix, 12 fr.

— Partition du grand septuor, pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contre-basse, composé par J. N. Hummel; prix, 12 fr. A Paris, chez J. Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre.

Ces deux partitions font partie de la collection de partitions in 8°, publiée par les mêmes éditeurs.

Le septuor de Beethoven est à juste titre considéré comme une de ses plus belles productions; mais la difficulté qu'il y a de réunir des artistes assez habiles sur chaque instrument pour le bien exécuter, fait qu'il n'est pas aussi connu qu'il devrait l'être. C'est donc un véritable service rendu aux amateurs de musique que la publication de ce chef d'œuvre en partition, car chacun pourra désormais en jouir comme s'il l'entendait, et l'analyser avec plus de soin qu'on ne peut le faire dans une exécution rapide. Ceux mêmes qui ont eu l'occasion de l'entendre, seront satisfaits de pouvoir se rendre compte des combinaisons si variées d'effets piquans dont ce morceau est rempli. Sous ce rapport, l'étude de cette partition doit être très profitable aux jeunes compositeurs.

Le septuor de Hummel n'est pas l'ouvrage d'un génie aussi élevé que celui de Beethoven, mais c'est cependant un beau morceau de musique instrumentale : il jouit d'une

réputation méritée, et ne dépare pas la belle collection publiée par M. Pleyel.

Je saisis cette occasion pour recommander aux amis de l'art musical cette collection intéressante qui renferme les plus beaux quatuors et quintettis de Haydn, de Mozart et Beethoven, et plusieurs symphonies. De pareilles publications ne peuvent jamais être des spéculations commerciales; un éditeur ne les entreprend que par zèle et par amour pour l'art musical; il faut donc lui tenir compte de ses efforts et l'encourager à les continuer. Il n'est point d'étude qui soit plus profitable que la lecture des bonnes partitions, soit qu'on veuille se livrer à la composition, soit qu'on veuille perfectionner son éducation, et étendre la sphère de ses jouissances.

— Quatuor pour le piano-forté, avec accompagnement de violon, alto et violoncelle, composé et dédié à son altesse monseigneur le prince Antoine de Radzivill, par Félix Mendelssohn-Bartholdy; œuvre 1re.

— Second quatuor pour le piano-forté, avec accompagnement de violon, alto et violoncelle, composé et dédié à M. le professeur Zelter, par son élève Félix Mendelssohn-Bartholdi; œuvre 2e.

A Berlin, chez A.-M. Schlesinger, et à Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

M. Mendelssohn, qui est fort jeune encore, annonce un talent qui doit un jour briller d'un vif éclat. Ces deux quatuors, qui sont ses premiers essais, comptent déjà parmi les meilleures compositions instrumentales de l'époque actuelle.

VARIÉTÉS.

BREVI NOTIZIE

INTORNO AD ALCUNI PIU CELEBRI COMPOSITORI DI MUSICA,

E CENNI SULLO STATO PRESENTE DEL CANTO ITALIANO.

(Courtes notices sur quelques-uns des plus célèbres compositeurs de musique, et remarques sur l'état présent du chant italien, par M. Joseph Bridi.) Rovereto, 1827, in-8 de 87 pages.

La biographie est l'une des parties de la littérature qui sont le plus cultivées dans ce siècle. Lorsqu'elle est bien traitée, elle devient une des plus instructives, parce qu'elles se lie nécessairement à tous les événemens importans, à toutes les découvertes, à tous les progrès de l'esprit humain. La biographie des artistes célèbres n'est pas autre chose que l'histoire des arts, dépouillée de conjectures et basée sur des faits certains.

On ne doit donc pas s'étonner si les dictionnaires historiques de musiciens, et les notices particulières se sont tant multipliées depuis environ quarante ans. Le *Lexikon* de Walther, premier essai de ce genre, était bien imparfait, mais ne mérite pas moins d'estime que d'autres plus exacts ou plus complets, parce que ce sont les premiers matériaux qu'on recueille le plus difficilement. A ce dictionnaire succéda celui de L. E. Gerber, plus étendu, mais non moins fautif. L'auteur, ayant ensuite employé vingt-deux ans à perfectionner son ouvrage, l'a rendu très utile par le supplément qu'il a publié, en quatre volumes in-8°. Depuis lors, l'Angleterre, l'Italie, la France et l'Allemagne, ont produit beaucoup de livres du même genre, soit généraux, soit particuliers, et des notices détachées ont donné les moyens de traiter avec avantage la biographie générale des musiciens. J'en ai profité pour la com-

position de mon dictionnaire historique, qui est complètement achevée, mais dont la publication a été arrêtée jusqu'ici par diverses circonstances qu'il serait trop long de détailler.

Les biographies particulières ont cet avantage qu'elles peuvent admettre des détails intéressans que leur multiplicité exclut nécessairement des dictionnaires généraux. Le recueil qui est l'objet de cet article appartient à cette classe, quoique les notices qu'il contient ne soient pas d'une grande étendue. Ces notices sont au nombre de sept : ce sont celles de Sacchini, de Hændel, de Gluck, de Jomelli, de Haydn, de Palestrina et de Mozart. L'auteur est un amateur des arts, qui possède à Rovereto, dans le Tyrol, un beau jardin dessiné à l'anglaise, dans lequel se trouve un temple de l'harmonie, orné des bustes des musiciens célèbres que je viens de nommer. Il a écrit les notices dont il s'agit en faveur des étrangers qui visitent son jardin et qui désirent connaître les hommes illustres dont ils voient les portraits. La plus grande impartialité lui a dicté les jugemens qu'il porte sur le talent et les productions de ces grands artistes, et c'est sans distinction de nation qu'il les loue. Les remarques de M. Bridi, sur l'état actuel du chant italien, prouvent qu'il est homme de goût et qu'il possède des connaissances réelles dans la musique.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Reprise du Crociato, musique de Meyerbeer.

La gloire de Rossini est telle que depuis plus de quinze ans elle fixe presque uniquement sur lui l'attention publique, et réduit tous les autres compositeurs qui écrivent pour les théâtres italiens à une condition subalterne; Mor-

lacchi, Mercadante, Caraffa, ont eu quelques succès; mais ces succès même n'ont fait que de faibles diversions à l'enthousiasme que le maître de Pesaro excite parmi tous les *dilettanti*. M. Meyerbeer seul s'est maintenu dans une situation honorable auprès de ce colosse de réputation; ses opéras du *Crociato*, de *Marguerite d'Anjou*, de *Romildo e Costanza* et d'*Emma de Resburgo* se jouent dans toutes les principales villes de l'Europe, en concurrence avec ceux de Rossini; partout ils sont accueillis avec faveur, et tous les journaux retentissent des éloges accordés à ces productions.

Il n'y a qu'un talent réel qui ait pu se produire ainsi dans des circonstances semblables; ce talent mérite donc qu'on l'analyse avec soin, et que la critique use envers lui de tous ses droits. Quelle que soit sa sévérité, ce qui restera à louer sera assez considérable pour que la réputation de M. Meyerbeer n'en souffre point, et les éloges auront plus de prix à ses yeux lorsqu'ils seront motivés.

Il y a environ trois ans que le *Crociato* fut représenté pour la première fois à Paris; l'auteur avait dirigé lui-même les répétitions, qui furent nombreuses et bien faites. L'ouvrage était alors bien monté. Donzelli, Mmes Pasta et Mombelli, remplissaient les principaux rôles; ils s'en acquittèrent fort bien. Donzelli surtout se fit une réputation méritée par la manière simple et large dont il chanta le sien. L'exécution, et particulièrement celle des chœurs et de l'orchestre, fut irréprochable; enfin rien ne fut négligé. Le succès fut complet; mais après quelques représentations, le départ de Donzelli priva les amateurs d'un opéra qui avait obtenu leur assentiment, et qui laissa dans leurs souvenirs des impressions favorables. Depuis longtemps on désirait qu'il fût repris. L'administration s'en occupait, et Mlle Sontag devait prendre le rôle de *Palmide* qui, originairement, avait été rempli par Mme Mombelli; mais de nouveaux arrangemens ont prolongé le séjour de Mlle Sontag à Londres. Veluti, qui se trouve dans cette ville, y donne en ce moment quelques représentations de ce même *Crociato* que le compositeur a écrit

autrefois pour lui; et les autres rôles sont chantés par Mlle Sontag, Mlle Brambilla, Curioni et Porto. Cependant la nécessité d'interrompre la monotonie du répertoire a forcé l'administration à faire une nouvelle distribution de cet ouvrage qui, vraisemblablement, sera moins favorable à la durée de son succès que celle qu'on avait projetée d'abord; du moins, on peut le présumer par le peu d'effet qu'a eu la première représentation qui s'est donnée samedi dernier.

M. Meyerbeer, qui est de l'école allemande, et qui a fait ses études musicales avec Charles-Marie de Weber, a pris dans ses compositions une route absolument différente de celle de son condisciple; car il a adopté une partie des formes rossiniennes. C'est un reproche que lui faisait Weber dans ses lettres à M. Godefroy Weber. « Meyerbeer « a tourné tout à l'Italie, dit-il (*ist ganz Italien ver*- « *fallen*); que sont devenus tous nos beaux songes? » Dans un autre endroit, il dit encore: « Meyerbeer va à « Trieste pour mettre en scène son *Crociato*, il reviendra « ensuite à Berlin, où il écrira peut-être un opéra alle- « mand; Dieu le veuille! je lui ai fait maint appel à la « conscience. » En cédant à l'empire de la mode, M. Meyerbeer a pris le chemin le plus facile pour obtenir des succès. Peut-être, à l'époque où il a écrit le *Crociato* et quelques autres ouvrages, n'était-il pas possible d'en suivre un autre, du moins en Italie, car la nouveauté du genre excitait alors une espèce de délire contre lequel il n'y avait rien à faire, et qu'il fallait laisser calmer.

Toutefois, en se conformant au genre qui avait la vogue, M. Meyerbeer ne s'est pas borné, comme la plupart des compositeurs italiens, à copier servilement son modèle; les habitudes de son éducation germanique ont pénétré dans sa manière d'adoption, et lui ont donné un aspect particulier. Voulant, d'ailleurs, dissimuler autant que cela se pouvait les concessions qu'il faisait à la mode, il a introduit dans ses ouvrages, et particulièrement dans le *Crociato*, quelques formes mélodiques qui se rapprochent plutôt de la manière de Mozart que de celle de Ros-

sini. En général, on aperçoit qu'il flotte entre la nécessité de faire des sacrifices au goût dominant, et le désir de cacher l'imitation. Cette double gêne qu'il imposait à son talent ne l'a-t-elle pas égaré quelquefois? Je suis tenté de me prononcer pour l'affirmative. La création dans les arts n'a lieu qu'autant que l'esprit est parfaitement libre et agit sans entraves. A force de savoir, de perspicacité, d'adresse, on parvient à arranger sa facture telle à peu près qu'on la veut; mais certain air de contrainte, de combinaison, se fait toujours apercevoir, et communique à l'auditeur une partie de la fatigue que l'auteur a éprouvée. Quel que soit le genre d'idées que la nature a donné à un compositeur, il y aura toujours plus de chances d'un succès durable en s'y abandonnant qu'en essayant d'imiter celles d'un autre, et de se les approprier par des arrangemens et des combinaisons.

Ne forçons point notre talent,
Nous ne ferions rien avec grace,

a dit le poète : cette maxime, devenue triviale, est d'une vérité inattaquable. L'expérience, le savoir, l'adresse à arranger ne peuvent remplacer cette liberté d'idées qui résulte d'un génie qui s'abandonne à ses inspirations. On rend justice au talent, mais on regrette qu'il soit mal employé.

Ces réflexions, qui pourront paraître sévères à propos d'un ouvrage aussi estimable que le *Crociato,* sont justifiées par le ton général de cet ouvrage qui, malgré des beautés très remarquables, fait éprouver une certaine fatigue. On s'aperçoit facilement que M. Meyerbeer a voulu beaucoup exprimer; son instrumentation est pittoresque, mais avec trop d'affectation; ses effets sont bien calculés, mais leurs oppositions sont quelquefois disparates; ses mélodies sont brillantes, mais on y aperçoit le travail, la prétention, et quelque lourdeur; et dans d'autres endroits, de la négligence et même de la trivialité, qu'il ne faut pas confondre avec le naturel et la facilité. D'ailleurs, en cherchant à donner du développement à ses phrases,

l'auteur du *Crociato* les a rendues quelquefois trop longues, et en général, il les répète jusqu'à l'excès, ce qui donne à la plupart de ses morceaux des proportions trop étendues et fait languir l'intérêt. Par exemple, quiconque ne connaît pas l'ouvrage est tenté de croire que le duo du premier acte, entre le grand-maître et son neveu, est un air, par la longueur démesurée du premier solo ; mais lorsque le même motif est repris à la dominante par l'autre personnage, on découvre que le morceau est un duo, et l'on prévoit qu'il sera long à l'excès. Dès ce moment, il n'y a plus de plaisir possible pour le public. Que l'on ne croie pas que ce n'est là qu'un raisonnement de théorie! J'en appelle aux spectateurs instruits et désintéressés qui ont assisté à la représentation de samedi dernier; ils avoueront tous que l'effet dont je parle est celui qu'ils ont éprouvé, et même qu'ils ont manifesté. Cependant ce morceau est l'un de ceux dont l'exécution a été la plus satisfaisante.

L'introduction est belle, très belle même; il est seulement fâcheux que l'imitation rossinienne se fasse apercevoir vers la fin. Quant au joli duo (*Giovinetto cavaliere*), bien qu'il rappelle un peu le chœur des femmes du *Mariage de Figaro* (*ricevete o padroncina*), le motif en est plein de charme, et le compositeur l'a ramené de la manière la plus heureuse; il ne lui a manqué, pour être généralement applaudi, que d'être mieux chanté par M[lles] Blasis et Amigo.

Je ferai au finale du premier acte le même reproche qu'au duo dont je viens de parler. La plupart des motifs y paraissent longs et trop répétés. Toutefois le dernier mouvement est rempli de chaleur, et les effets en sont bien disposés. L'accompagnement de trompettes, supérieurement exécuté par les frères Gambati, et par quelques autres artistes de nos théâtres, est surtout très neuf.

Il y a trois ans, lorsqu'on joua pour la première fois le *Crociato* au Théâtre-Italien, on fit répéter le chœur d'hommes du commencement du second acte : on n'avait encore rien entendu de ce genre, et l'exécution secondait la belle inspiration du musicien. Depuis lors, le chœur

de *Sémiramis*, qui rappelle beaucoup les formes du premier, a usé cet effet, et cette fois le triomphe des choristes n'a pas eu tant d'éclat. Il est juste de dire que la composition du *Crociato* a précédé de plusieurs années celle de *Sémiramis*.

Le quatuor qui sert d'introduction au grand morceau d'ensemble du second acte, est l'une des meilleures choses de l'opéra de M. Meyerbeer; c'est aussi l'un des morceaux qui ont été le mieux exécutés; mais un événement assez bouffon en a empêché l'effet. Il paraît que l'enfant qui se trouve en scène, en face du public, et qui est obligé de se tenir en repos pendant toute la durée de ce morceau, s'ennuyait fort; tout à coup il se mit à bâiller en ouvrant une bouche énorme, ce qui excita le rire de toute l'assemblée. Les éclats redoublèrent après un second bâillement : mais après le troisième on ne put plus y tenir, il fallut renvoyer l'enfant et achever le quatuor tant bien que mal.

En résumé, la reprise du *Crociato* n'a pas eu le succès qu'on s'en était promis. Les amateurs ne concevaient pas que ce qui leur avait fait tant de plaisir quelques années auparavant, leur en fît si peu maintenant. Ils comprenaient bien que la faible exécution qu'ils venaient d'entendre était pour beaucoup dans ce défaut de succès, mais ils ne croyaient pas que cela pût suffire pour produire une différence semblable. Outre ce que j'ai dit sur les défauts que je crois remarquer dans la musique du *Crociato*, je pense que le besoin de nouveauté, qui s'accroît chaque jour, est une des causes principales du peu d'effet de cette reprise. Ce n'est pas seulement d'opéras nouveaux qu'on est avide, c'est de musique nouvelle, quel qu'en soit le genre, pourvu qu'il diffère essentiellement de celui dont on est bercé depuis dix ans. En musique, les sensations sont vives, ce qui fait qu'elles s'usent promptement et qu'elles ont besoin d'être souvent renouvelées. M. Meyerbeer peut prétendre à de nouveaux succès, car il a beaucoup de talent; mais il faut qu'il prenne une route nouvelle : il n'y a plus rien à faire de durable dans l'autre.

J'ai dit que l'exécution a été faible; plusieurs causes y

ont contribué. D'abord la musique du *Crociato* est fort difficile; ensuite quelques rôles qui étaient chantés autrefois par Mme Mombelli, par Levasseur, par Mlle Schiasetti, sont maintenant abandonnés à Mlle Blasis, à Zuccoli, à Mlle Amigo, et, franchement, on n'a point gagné au change: enfin, Mme Pisaroni était attaquée d'une indisposition qui l'a obligée à réclamer l'indulgence du public, et qui la privait d'une grande partie de ses moyens. Quand une chose va mal, elle entraîne tout le reste; aussi l'orchestre n'a-t-il pas été aussi bien qu'il ira aux autres représentations. On ne peut guère considérer l'essai de samedi dernier que comme une répétition générale.

Qu'il y a de ressources dans un grand talent! Mme Pisaroni était indisposée, mais, par ses applaudissemens, le public l'a électrisée, et l'on ne peut rien imaginer de mieux, sous le rapport de l'intention et du sentiment intime, que la manière dont cette habile cantatrice a chanté l'air de Pacini, qu'elle a introduit au premier acte. Dans le reste, son état de souffrance a souvent trahi sa bonne volonté.

Les honneurs de la soirée ont été pour Donzelli, qui se montre toujours au-dessus de lui-même dans cette pièce. Il y abuse moins de ses forces : sa manière est large, sage et pleine d'expression. Son extérieur a aussi toute la dignité convenable au personnage qu'il représente.

Je ne sais que dire de Mlle Blasis : je ne voudrais pas être dur, et c'est déjà l'être que d'improuver constamment, sous quelque forme que ce soit, tout ce que fais cette cantatrice. Cependant, il faut bien que j'avoue qu'elle ne paraît pas s'occuper de l'importance de son emploi, et que sa mollesse et son indifférence sont causes des accidens qui lui arrivent et qui font murmurer le public. Je crois qu'il ne dépendrait que d'elle de retrouver la faveur avec laquelle on l'accueillait lors des débuts de Mme Pisaroni. Elle a une jolie voix; il ne lui manque que de travailler avec soin, et peut-être de se reposer pendant quelque temps.

Quant à Zuccoli, avec qui je ne suis pas obligé d'être galant, je dois dire qu'il est on ne peut plus mauvais. Il

me semble qu'on aurait pu confier son rôle à Santini, qui chante en étourdi, mais qui a de la voix.

M[lle] Amigo est charmante dans son costume de chevalier.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MUNICH. Le succès obtenu par M. Chelard, à la représentation de son opéra de *Macbeth* sur le Théâtre Royal et National, a causé la plus vive sensation parmi les artistes et les amateurs de musique de la Bavière. Tous les journaux sont remplis d'éloges pour le musicien, et déjà une foule de personnes se disposaient à se rendre d'Augsbourg et de Nuremberg à Munich pour entendre cet ouvrage, lorsqu'une indisposition assez grave de M[lle] Schechner a interrompu les représentations: la clôture du théâtre a eu lieu ensuite; mais il a été décidé que la rentrée se fera par l'opéra de M. Chelard.

Le 8 juillet, jour de la fête de la reine, ce compositeur a eu l'honneur d'être présenté au roi par M. de Poysell. S. M. a reçu M. Chelard avec une bienveillance toute particulière, et s'est entretenue longuement avec lui sur ses travaux et sur la musique en général. Le lendemain, M. Chelard reçut, par M. de Poysell, sa nomination officielle de maître de chapelle du roi, honneur qui n'a jamais été accordé à un musicien français.

Voici comment s'exprime le rédacteur du journal littéraire de Munich, intitulé *Flore*, au sujet de l'opéra de M. Chelard, dans le n° 125 de cette feuille.

« *Macbeth*, opéra héroïque en trois actes, musique de M. Chelard, compositeur de Paris, a été représenté hier pour la première fois au Théâtre Royal, qui pouvait à peine contenir son auditoire. LL. MM. le roi, la reine, ainsi que la Famille royale, ont assisté depuis le commencement jusqu'à la fin à cette représentation. Le compositeur, qui

était présent, obtint un succès complet et unanimement approuvé par les bruyantes acclamations avec lesquelles il fut appelé et reçu après la représentation, tous les connaisseurs et amateurs de musique rencontrèrent dans le jugement favorable d'un public nombreux l'opinion qu'ils avaient conçue de l'ouvrage de M. Chelard. »

« Il est fort remarquable que le premier grand opéra sérieux écrit dans le style élevé, qui ait paru depuis bien long-temps sur notre scène, nous vienne de la France, d'où nous n'étions pas en droit de l'attendre dans ce moment.

« Presque tous les sujets distingués de notre opéra, tels que M[me] Vespermann (*Moïna*), M[lle] Schechner (*lady Macbeth*), MM. Stanctacher (*Duncan*), Pellegrini (*Macbeth*), Lœhle (*Douglas*), ont rivalisé d'ardeur pour conquérir le laurier bien mérité qui devait orner l'artiste étranger. M. Pellegrini, dans les premier et second actes, M[lle] Schechner dans les deux derniers, ont excité l'admiration de l'auditoire; les chœurs se distinguaient par leur énergie soutenue, et l'ensemble de notre orchestre parut à cette occasion sous le jour le plus favorable. »

« La composition, en général, est tout-à-fait dans le genre de l'opéra héroïque; elle porte le cachet d'une manière indépendante, et l'on y retrouve avec plaisir une suite d'harmonies caractéristiques et d'une teinte locale qui produisent un effet également satisfaisant. »

« Le mérite principal de l'artiste consiste à avoir saisi d'une manière vraie et frappante les momens lyriques les plus saillans du drame, et de les reproduire dans sa musique avec des caractères bien prononcés. »

« Le chœur du repas, l'air de lady Macbeth, le grand morceau d'ensemble du second acte, et l'air de Moïna dans le troisième, composés par l'auteur pendant son séjour à Munich, ont obtenu un succès bien prononcé à la représentation, dans le partage duquel il faut faire entrer la musique neuve et très originale du ballet du second acte. »

L'instrumentation de cet opéra est absolument belle et

remplie d'effet, et on s'aperçoit aisément que l'auteur doit avoir étudié profondément à cet objet les meilleurs auteurs allemands. »

Gênes. La dernière représentation de la saison de printemps a eu lieu au théâtre *Carlo-Felice*, par l'opéra nouveau de Morlacchi, *Il Colombo*. On s'accorde à dire que cet ouvrage offre des beautés dignes du talent expérimenté de son auteur; mais brille-t-il par des cantilènes remarquables, par la nouveauté des idées, par cette chaleur d'inspiration qui, seules, font vivre les productions des arts? voilà ce que l'on ne dit pas. Une certaine réserve qui règne dans toutes les relations qui nous parviennent sur cet opéra, nous fait penser que ce n'est pas par ces qualités qu'il brille, mais plutôt par une facture habile, des effets et une instrumentation recherchée. Le libretto du *Colombo* est de Romani.

Forli. On vient de représenter avec succès, dans cette ville, *Gli Arabi nelle Gallie*, opéra que Pacini a écrit il y a environ dix-huit mois pour le théâtre de la *Scala*, à Milan. Les principaux chanteurs étaient Piermarini et Mmes Micciarelli et Casimir Ney. Pacini a reçu mille francs de l'entrepreneur de Lucques, et deux mille de celui de Turin pour monter cet ouvrage dans ces deux villes.

Milan. Le 2 juillet, on a donné pour la dernière représentation du printemps, au théâtre de *la Scala*, *I Cavalieri di Valenza* de Pacini, toujours admirable. Mme Méric Lalande a été appelée sur la scène après le premier et après le second acte. La saison d'été a commencé le 5.

Mlle Adelaïde Schieroni, harpiste, a donné le 20 juin un concert vocal et instrumental au théâtre *Carcano*. Deux symphonies à grand orchestre, l'une de M. Beneggi, l'autre de M. Daniel Nicelli, ont servi d'introduction à la première et à la deuxième parties. Les morceaux de chant ont été exécutés par Mme Sceri Morelli et par André Sissa. On vante le talent de la cantatrice, qui possède une bonne voix de contralto.

Mlle Schieroni obtint les suffrages de l'auditoire dans un thème varié de Désargus, dans un duo pour harpe et pour

flûte, de Bochsa et Berbiguier, qu'elle joua avec M. Jean Schneider, et dans une fantaisie pour harpe seule. La qualité de son qu'elle tire de son instrument est bonne, et son exécution est brillante.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

A summer's ramble among the musicians of Germany, Giving some account of the operas of Munich, Vienna, Dresden, Berlin, etc. With remarks upon the church music, the singers, performers, and composers, etc. By a musical professor (*Un été parmi les musiciens de l'Allemagne, ou Détails sur les opéras de Munich, Vienne, Dresde, Berlin, etc., avec des remarques sur la musique d'église, les chanteurs, les exécutans et les compositeurs,* par un professeur de musique), Londres, 1828, chez Hunt et Clarke, un vol. in-8°, 10 schel. (12 fr. 50 cent.).

Cet ouvrage est annoncé comme étant sous presse. S'il tient tout ce que son titre promet, il offrira beaucoup d'intérêt à tous les amateurs qui désirent s'instruire de la situation de l'art musical dans les principaux pays de l'Europe.

— *Wolfgang Amad. Mozart.* Eine begründete and ansführliche-biographie desselben. Herausgegeben zur gründung und erruchtung eines monuments für den verewigten, von *Joh. Aloys Schlosser* (*Wolfgang Amédée Mozart,* Biographie exacte et détaillée, etc., par J. A. Schlosser), in-8° de 192 pages.

— *Ludwig van Beethoven.* Eine Biographie desselben, verbenden mit urtheilen über seine werke. Herausgegeben zur erwirkung eines monuments für dessen lehrer Joseph Haydn, von Joh. Aloys Schlosser (Louis van Beethoven,

sa Biographie, avec des analyses et des jugemens de ses ouvrages, etc., par J. A. Schlosser), 93 pages in-8°, avec le *fac simile* d'une lettre de Beethoven.

Prague, chez Büchler, Stephani et Schlosser.

Ces deux Biographies viennent d'être publiées : elles ne nous sont connues que par l'analyse qu'on en trouve dans le n° 30 de l'écrit musical allemand, intitulé *Cæcilia.* Nous les ferons connaître plus en détail à nos lecteurs, aussitôt que nous aurons pu nous les procurer.

— Le n° 30 de *Cæcilia*, écrit semi-périodique relatif à la musique, publié par MM. Schott, de Mayence, vient de paraître. Il est le deuxième numéro du huitième volume. Les principaux objets qu'on y trouve sont : 1° une analyse des opinions de Platon, sur la musique, 2° des détails sur plusieurs découvertes contenues dans la dissertation du docteur Guillaume Weber de Hale, sur les lois des anches des tuyaux d'orgue, de Chladni[1]; 3° des analyses d'ouvrages nouveaux, soit de littérature musicale, soit de pratique; 4° un court exposé de la construction et de l'objet du *chromamètre*, etc. M. Godefroi Weber, l'un des plus savans musiciens de l'Allemagne, coopère à la rédaction de cet intéressant écrit, dont les éditeurs poursuivent la publication avec un zèle qui les honore.

(1) La dissertation de M. Guillaume Weber est intitulée: *Leges oscillationis oriundæ, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjungantur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratæ tuborum linguatorum.* Halle, in-4° de 40 pages, avec uue planche.

ANNONCES.

Rondino pour le piano-forté, sur une walse favorite, dédié à Mlle Éliza Cuzin, par P. Valentin, œuvre 3. Prix : 5 francs. A Paris, chez Ph. Petit, rue Vivienne, n° 18; à Toulouse, chez Martin aîné, rue de la Pomme, n° 72.

— Trois Duos pour deux violons, à l'usage des commençans, par L. Corret, aîné.

Trois Duos progressifs pour deux violons, par le même.

Petite Fantaisie pour le violon, avec accompagnement d'un second violon, par le même. A Paris, chez A. Petit, rue Vivienne, n° 6.

— Fantaisie et Variations pour le piano, sur un motif favori d'opéra du *Colporteur*, musique de M. G. Onslow, composé et dédié à son ami M. de Hont, par Charles Simonin, œuvre 4; chez Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre.

— Fantaisie sur le *ranz des vaches*, pour le piano-forté, composé par M. Niedermeyer, œuvre 9, prix : 9 fr. 50 cent. A Paris, chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

— Hommage au célèbre Clémenti, *God save the King*, varié pour le piano, par Pixis. Prix : 6 fr.

— Mélange pour le piano, sur les plus jolis motifs de Galeb, par Henri Lemoine, 6 fr.

— Contredanses nouvelles, pour le piano, sur des airs de vaudevilles, par Lemoine fils, 3 fr. 75 cent.

— Le *Nautonier*, romance dédiée à M. A. Romagnesi, par Étienne Naudé. Prix : 2 fr.

A Paris, chez Henri Lemoine, professeur de piano, éditeur, marchand de musique, rue de l'Échelle, n° 9.

Rondeau brillant pour le piano-forté, avec accompagnement d'orchestre, composé et dédié respectueusement à sa majesté Frédérique-Guillemine-Louise, reine des Pays-Bas, par Ferd. Ries, membre de l'académie royale de Stockolm, œuvre 144. Prix, avec l'orchestre, 15 fr.; pour piano seul, 9 fr.

Paris, les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1. Mayence, même maison; Anvers, chez A. Schott.

Ce n'est pas tout-à-fait à l'école des pianistes de l'époque actuelle que M. Ries appartient; élève de Beethoven, pour la composition, il a senti que la musique a un autre but que de faire briller le mécanisme des doigts; aussi ne s'est-il pas jeté dans l'excès de notes qu'on remarque dans le plus grand nombre des œuvres de piano qu'on met au jour depuis quelques années. Sa manière est sage, claire et ne manque pas d'élégance; si l'on désire quelquefois un peu plus de nouveauté dans ses idées, ce défaut d'originalité est racheté par une harmonie bien disposée pour l'effet et par la conception de ses plans.

— *Douze morceaux faciles pour l'orgue*, composés par C. H. Rink, œuvre 1. Prix : 5 francs, deuxième édition, revue et corrigée. Premier cahier des œuvres complètes pour l'orgue.

Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1; Mayence, même maison; Anvers, chez A. Schott.

L'entreprise que MM. Schott viennent de faire, en publiant les œuvres d'orgue de M. Rink, l'un des meilleurs organistes de l'Allemagne, intéresse tous les organistes français qui manquent de musique propre à leur instrument; car il faut compter à peu près pour rien tout ce qu'on a publié en France. Le goût s'est épuré dans ce pays pour toutes les parties de la musique; il est temps que les organistes ne restent pas en quelque sorte isolés des autres musiciens. L'étude des bons ouvrages des organistes al-

lemands est la meilleure qu'ils puissent faire pour perfectionner leur style.

AVIS.

M. *Alexandre Mesnier* ayant acquis, de MM. *Sautelet et compagnie*, leur librairie de détail, située *place de la Bourse*, c'est lui qui désormais sera chargé de recevoir les abonnemens à *la Revue musicale*, comme le faisaient ses prédécesseurs.

FIN DU TROISIÈME VOLUME.

TABLE

DES MATIÈRES PRINCIPALES

CONTENUES DANS LE TROISIÈME VOLUME.

FIN DE LA TABLE DU TROISIÈME VOLUME.

